

SAGGI DONZELLI

Arti e lettere

(ultimi volumi pubblicati)

Yves Bonnefoy

*Osservazioni sullo sguardo.
Picasso, Giacometti, Morandi*

Yves Bonnefoy

L'Entroterra

Yves Bonnefoy

*La civiltà delle immagini.
Pittori e poeti d'Italia*

Yves Bonnefoy

Goya, le pitture nere

Odiseas Elitis

*La materia leggera.
Pittura e purezza nell'arte contemporanea*

Leslie Fiedler

*Dodici passi sul tetto.
Saggi sulla letteratura e l'identità ebraica*

Leslie Fiedler

*Vacanze romane.
Un critico americano a spasso nell'Italia letteraria*

Leslie Fiedler

*Arrivederci alle armi.
L'America, il cinema, la guerra*

Werner Hofmann

I fondamenti dell'arte moderna

Julia Kristeva

*Colette.
Vita di una donna*

Julia Kristeva

*Hannah Arendt.
La vita, le parole*

Julia Kristeva

*Melanie Klein.
La madre, la follia*

Irving Lavin

*Bernini e il Salvatore.
La «buona morte» nella Roma del Seicento*

(segue)





Biblioteca Comunale di Milano



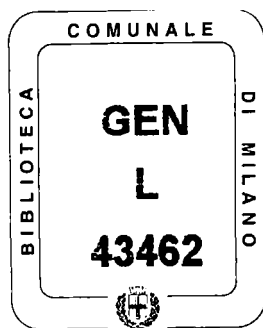
667123

Giovanni Cacciavillani

NEGLI ANNI PROFONDI

Studio sull'opera di Baudelaire

DONZELLI EDITORE



Questo libro ha usufruito di un contributo
del Dipartimento di Studi europei e postcoloniali
dell'Università «Ca' Foscari» di Venezia

© 2006 Donzelli editore, Roma
Via Mentana 2b
INTERNET www.donzelli.it
E-MAIL editore@donzelli.it

ISBN 88-6036-096-X

Indice

p.	3	I. Profondità e melanconia
	25	II. Psicodinamica della melanconia
	35	III. Tracce di un'esistenza
	45	IV. Una bellezza melanconica e profonda
	95	V. Un viaggio nel paese dell'«atroce»
	171	VI. La scrittura dell'odio
	183	Bibliografia

Negli anni profondi

*Questo libro è dedicato al gruppo di lavoro analitico,
guidato da Salomon Resnik, artista del profondo,
a cui ho partecipato per anni interminati.*

1. Profondità e melanconia

«In tutta la grande letteratura gli eventi esterni simboleggiano quelli interni».

Neville Symington

«Le parole sono come la pellicola superficiale su un'acqua profonda».

Ludwig Wittgenstein

«Nulla di ciò che gli uomini creano o fanno è comprensibile senza l'aiuto della psicologia del profondo».

Sigmund Freud

Il genio di Baudelaire affonda le sue radici in una zona arcaica del pensiero. Qualche parola di spiegazione. Sotto l'impulso di quello che potremmo chiamare pensiero originario, tutto affettivo e sensoriale, la realtà prende forma. È attraverso il corpo che vive un'«assimilazione simbolica» tra gli organi, le funzioni corporee e le cose della realtà (bocca, mangiare/piacere, oggetto tondo e sporgente ecc.): quella proiezione primaria del corpo del bambino negli oggetti esterni («Io è bocca piacere seno») che costituisce il prototipo dell'identificazione, cioè della conoscenza (Morney-Kyrle 1971; Grinberg 1982). «La realtà comincia a prender forma quando iniziamo a connotare gli oggetti del mondo attraverso tali esperienze. In questa infanzia del pensiero che va dal primo brandello di vita mentale intrauterina all'avvento del linguaggio, regna una confusione ricca di conoscenza, dove l'Io e la realtà si condensano come in un sogno. [È esattamente quello che Marion Milner chiama «pensiero prelogico primordiale» (1992, p. 112)]. La nascita prima, e l'avvento del linguaggio poi, segnano cesure irrimediabili che fanno sprofondare questo luogo originario del pensiero [il protomentale per Bion] in lontananze che le parole non sanno più riguadagnare. Torna se mai come nostalgia dell'eden perduto, come suono della voce della madre nella musica, o tutte le volte che il lin-

guaggio si sfilaccia e lascia intravedere la fibra arcaica di ciò che lo precede, come nella poesia» (Gaita 1991, p. 44). E, aggiunge Gaita, una forma percepita, attraverso echi di emozione, diventa pensiero.

Una volta accettato il fatto che l'inconscio è un «mondo prelinguistico complesso, a priori della coscienza, completo ed eteromorfo» (Resnik 2002, p. 135), si può ricordare che per Bion l'«emozione si situa al centro del significato» (1972, p. 77); e aggiunge Meltzer: «È nell'emozione che risiede la possibilità di ricevere un significato» (1982, p. 11; 1989, p. 15). Secondo Fornari, la rivoluzione epistemologica posta in essere da Melanie Klein consiste nella postulazione degli oggetti buoni e cattivi, postulazione che rinvia a una «struttura originaria costitutiva di senso» (1971, p. 10). In un'altra memorabile formulazione, «il significato è legato a concrete fantasie inconscie», correlate a un'«intenzionalità affettiva verso gli oggetti» (1971, pp. 11 e 10). Per Ciccone e Lhopital «l'oggetto contenitore ottimale dà alle pulsioni e alle emozioni dell'infante una forma stabile e un significato» (1994, p. 107). E per un grande maestro di poetica, come Damaso Alonso, è la poesia lo strumento più adatto per operare entro questa cornice di riferimento: «Il linguaggio poetico è un complesso organico nel quale si riflette la complessità psichica dell'uomo» (1963, p. 21); è impossibile eludere la poliedricità dell'«ipersegno verbale», comprendente «funzioni multiple, concettuali, affettive e immaginativo-sensoriali». Di Benedetto elabora il concetto di modalità *estesica* dell'esperire, basata su un approccio sensitivo privo di parola (esperienza pre-verbale): e cita Stokes, per il quale l'artista possiede in sommo grado l'abilità di riunire in una forma armonica sensazioni primitive, frammentarie e disomogenee: «Le tensioni psichiche infantili inerenti ai dati sensoriali rinnovano in lui una freschezza di visione, una capacità di affrontare, come se fosse la prima volta, il mondo fenomenico e i sentimenti che esso produce» (2000, pp. 66 e 84). Non solo Bion, ma anche il nostro Imbasciati ritiene che l'emozione sia la forma primitiva della cognizione, così come gli oggetti interni più precoci, nel loro mondo relazionale, costituiscono le «unità elementari di significazione» (1991, p. 41; 1998, p. 43). E una semiologa d'avanguardia come Patrizia Violi considera che lo studio dei significati diviene inscindibile dallo studio dei processi mentali attraverso cui questi contenuti vengono costruiti. Le unità lessicali sono i luoghi d'emergenza di complesse strutture semantiche soggiacenti: «Alla base del senso, nel suo livello più profondo, troviamo un'intenzionalità pulsionale di emozioni e sensazioni che affondano le loro radici nella nostra organizzazione corporea, percettiva, psichica» (1998, p. 131). Riva Crugnola pensa che «il primo accesso dell'individuo alla realtà, a partire dall'esperienza percettiva, si configura come onirico, mediato cioè da un codice di significazione

di marca prelinguistica» (1985, p. 105). Vygotsky, sintetizzando la sua memorabile ricerca su pensiero e linguaggio, giunge a tale conclusione: «Noi possiamo immaginare il pensiero e il linguaggio come due cerchi che si intersecano. Nelle parti in cui si sovrappongono, pensiero e linguaggio coincidono per dar luogo al pensiero verbale. Il pensiero verbale, tuttavia, non include affatto tutte le forme del pensiero. Vi è un'ampia area del pensiero che non ha nessun rapporto col linguaggio» (1984, p. 68). E a suo tempo Suzanne Langer aveva indicato come, in fatto di simbolismo, «il campo della semantica è più ampio di quello del linguaggio»; non è affatto vero che ogni simbolismo articolato sia di tipo verbale, in quanto già a livello della pura percezione la nostra esperienza si struttura in base a processi selettivi e astratti: «L'occhio e l'orecchio hanno già le loro categorie d'intellezione» (1972, pp. 122-8). Ma è stata Susan Isaacs la prima a occuparsi del significato dei primissimi fantasmi: «I significati e le emozioni sono più arcaici del linguaggio. Le cose percepite, immaginate, sentite sono la trama dell'esperienza [...]. Il fantasma è il contenuto primario dei processi mentali» (1966, pp. 80-4). E subito dopo Marion Milner postula che le zone «prelogiche» della mente sono «i termini in cui, ai livelli più profondi e non verbali della psiche, noi consideriamo questa capacità specificamente umana di costruire simboli, a determinare il modo in cui questa capacità funziona in noi» (1992, p. 276). Una visione molto interessante accampa Hamilton a proposito del preverbale: «Le frasi elementari sono composte da soggetto, verbo e oggetto. La teoria delle relazioni d'oggetto ha la stessa struttura. C'è un soggetto, che è il Sé, c'è un verbo (amare o odiare) e c'è l'oggetto di quell'amore o di quell'odio. Queste condizioni psicologiche precedono lo sviluppo del linguaggio e l'ordinamento grammaticale dell'esperienza: sono, quindi, preverbali» (1994, p. 14). Ci sarebbe dunque nel bambino molto piccolo una competenza sintattica e semantica al di fuori del linguaggio articolato. Bion parlerebbe volentieri di «preconcezione». Beninteso, spiega Stern, esistono esperienze globali a livello della relazione nucleare che non si aprono al linguaggio in misura sufficiente da consentire un'operazione di trasformazione linguistica. «In casi particolari, la psicoanalisi, la poesia o l'arte tentano di rivendicare questo territorio e di riportarlo nel dominio del linguaggio» (1987, p. 181). Secondo Hanna Segal «la forma, sia essa musicale, visiva o verbale, può commuoverci tanto profondamente perché riveste simbolicamente un significato inconscio. In altre parole, l'arte personifica, simboleggia ed evoca un certo tipo di emozione arcaica di tipo preverbale» (1991, p. 97). Osserva Mancini che sono proprio i poeti ad «avere il privilegio di raggiungere la massima coincidenza tra le loro rappresentazioni di affetto e il loro sistema di rappresentazione linguistica» (1990, p. 126). Del

resto, non era stato Wittgenstein ad affermare, sovranamente, che «le parole sono come la pellicola superficiale su un'acqua profonda»?

Pensiero poetante del profondo, quello di Baudelaire, tematizzato nelle opere in prosa e in versi attraverso la martellante, ossessiva presenza del vocabolo «profond», con oltre 180 occorrenze (etimologicamente, al senso morale, il lessema significa «che ha forte radice nell'intimo del cuore», Pianigiani 1990). Nelle FdM (abbreviamo così, qui e oltre, *Les Fleurs du Mal*) troviamo l'occorrenza più inquietante (in *Correspondances*): «Dans une ténébreuse et profonde unité», in una tenebrosa e profonda unità. (Su questo senso dell'unità si è spiegato molto bene Freud, il quale, nell'incompiuto *Compendio di psicoanalisi*, afferma che «l'eros è l'istinto che porta a stabilire "unità" e a "unire insieme"; l'aggressività, invece, come l'istinto a "dissolvere legami"»). Il significato del verso sarebbe incomprensibile se, lì vicino, non ci rischiarasse la presenza di «familiers». È pur vero che i «viventi pilastri» e la «foresta di simboli» contribuiscono a creare un paesaggio fantomatico e straniante. Qui «familiers» funziona come il perturbante freudiano, in cui «heimlich» ha significati divaricati, addirittura opposti: il lessema tedesco indica, infatti – come nota Freud –, sia un clima familiare che un clima oscuro, tenebroso, nascosto. Si sa bene quale sia l'interpretazione freudiana in merito: «L'accesso all'antica patria dell'uomo» (il grembo materno) (1919, p. 102). «Amore è nostalgia», commenta Freud. Ronzante mondo delle percezioni e torrente delle emozioni primarie: a questo ci rinvia il verso di Baudelaire. «Profond» significa remotissimo, al di là di ogni ricordanza. È il grado uno dello psichico e dell'oggettuale (si rinvia ai lavori psicoanalitici di Money-Kyrle 1971; Imbasciati 1981 e 1998; Ciccone - Lhopital 1994).

Ma in questa direzione si muovono due espressioni celebri di *Fusées*, che s'impernano su «profond» nel senso, appunto, di remoto. Ecco i due luoghi dell'emersione: «Il avait regardé derrière lui dans les années profondes»¹ (I, 664); e: «Je suis comme un homme lassé dont l'œil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume» (I, 667)². È vero anche che la medesima espressione Baudelaire l'aveva usata nei *Paradis artificiels*: «Il regardait avec un certain délice mélancolique à travers les années profondes» (I, 432)³. Questa profondità riguarda costellazioni oggettuali arcaiche, «en arrière», indietro nel tempo fondo ed è diverso dal semplice atto di ricordare, poiché la metafora è geologica, si ri-

¹ «Egli aveva guardato dietro di sé negli anni profondi». In questo capitolo i numeri romani indicano il tomo, i numeri arabi indicano la pagina dell'edizione della Pléiade. Salvo indicazione contraria, tutte le traduzioni sono nostre.

² «Sono come un uomo stanco il cui occhio non vede indietro, negli anni profondi, che disillusione e amarezza».

³ «Guardava con una certa delizia melanconica attraverso gli anni profondi».

ferisce a strati inattingibili. Essa suggerisce che gli eventi dei primi stadi della vita siano di più difficile accesso e di maggior importanza rispetto a quelli recenti, detti anche «superficiali» (Galimberti 1992, *ad vocem*).

E qui scatta il collegamento con un ulteriore significato di «profond». Nel 1754 compare per la prima volta nella lingua francese il significato di «spazio a tre dimensioni». È dunque a una dimensionalità della vita psichica e affettiva che Baudelaire guarda. I suoi oggetti perduti non sono figurine bidimensionali ma corposi oggetti interni, «in volume» (come direbbe Resnik 1990). Baudelaire («Un vero Dio» per il giovane Rimbaud) ha inventato per la modernità la poesia multidimensionale – teorizzata poi dalla psicoanalisi degli anni quaranta del Novecento, da Melanie Klein e dalla sua scuola, e ripensata oggi da psicoanalisti influenti come Meltzer (1977, pp. 254-9), Matte Blanco (1981) e Resnik (1990) –, come mostrano tantissimi suoi componimenti. Il lettore viene in contatto con un'oggettualità piena, matura anche se arcaica, avvertita nella sua voluminosità. Mondo a quattro dimensioni, quello di Baudelaire: tre dimensioni spaziali, più una quarta, concernente il tempo vissuto (è il «cronotopo» di Einstein, 1913). A corroborare la nostra ipotesi vi è una frase ben nota dei *Paradis artificiels*, in cui il poeta scrive: «Profondeur de l'espace, allégorie de la profondeur du temps» (I, 430)⁴. Qui siamo in presenza di un fenomeno epocale, come quando – nella *Chevelure* – il poeta moltiplica gli oggetti contenitori quadridimensionali («Peupler l'alcôve obscure», «Dans cette chevelure», «Dans ce noir océan», «Dans ta crinière lourde» e infine, quasi tautologico, «Dans tes profondeurs») e attua così quel sommovimento strutturale paragonabile alla rivoluzione copernicana di Cézanne (grande lettore delle FdM), il quale, partendo dalla dissoluzione oggettuale attuata dall'Impressionismo, riscoprirà un mondo di volumi e di prospettive molteplici che non è un mondo geografico ma un «mondo mentale» (Francastel 1957). A tale proposito Imbasciati cita Guntrip (1971), che così si esprime: «Questo potente mondo inconscio psichicamente reale, che sussiste dentro di noi, è il passato come noi lo sperimentammo emotivamente, perpetuato come un presente sempre attivo e persistente in noi» (1979, p. 65). Lo psicoanalista Jaques, in un bel libro sulla «forma del tempo», segnala che quando consideriamo il mondo interno, passato, presente e futuro coesistono, come Agostino ha osservato, nella «forma di presente del passato, presente del presente e presente del futuro. Essi coesistono, cioè come campo di interazioni di memoria presente, percezione presente, desiderio o aspettativa e intenzione presente». Dopo aver esposto la sua teoria – un «tempo vissuto» a cinque dimensioni – così conclu-

⁴ «Profondità dello spazio, allegoria della profondità del tempo».

de: «Un mondo puntellato dai processi inconsci che sono inaccessibili all'interpretazione conscia, che possono essere sentiti ma non osservati, che scompaiono sotto l'impatto della formulazione verbale» (Jaques 1988, rispettivamente pp. 78 e 67). «Profond» ha questo di particolare, che la sua multidimensionalità sembra inesauribile.

Nelle 180 occorrenze dell'aggettivo «profond», Baudelaire si sbizzarrisce nel moltiplicare le frasi, i sintagmi, facendoci così oscillare attraverso una vasta gamma di significati esperienziali. Si va da «miroirs profonds», «solitudes profondes», «cœur profond», «ciel profond», «profondes caresses», «mers profondes» a «regard profond», «divans profonds», «gorge profonde», «amour profond», «rhétorique profonde», «une angoisse profonde», «son profond», «douleur profonde», «poésie profonde», «rêve profond», «souvenir profond», «trouble profond», «impression profonde», «profonde harmonie», «volupté profonde», «imagination profonde», «curiosité profonde», «désirs profonds», «lugubre et profonde», «profonde mélancolie», «profond comme un abîme» ecc. Come nota ed esemplifica Alain Rey, nel suo recente e monumentale *Dictionnaire culturel en langue française* (2005), «profond» assume accezioni diversissime: si va da interiore, difficile da cogliere, lontano dalla superficie, a spesso e oscuro, cupo e intenso, penetrante, che va al fondo delle cose, intenso e duraturo, ardente, completo, totale, assoluto e infine la parte più fonda, bassa. Ed è curioso che in un caso si dia una frase di Poe tradotta da Baudelaire, che si sarebbe compiaciuto della pertinenza dell'immagine (un contenitore multidimensionale tombale): «Nous descendîmes; nous fîmes quelques pas, et, descendant encore, nous arrivâmes à une crypte profonde»¹. «Crypte profonde» è esattamente il significato prevalente nelle FdM: esperienza della lontananza, contenitore quadridimensionale, cupezza delle connotazioni.

Un uso molto frequente, specie in versi, è «profond comme un abîme» o «abîme profond»: si configura quindi un senso molto vicino a un fenomeno magistralmente studiato da Fondane nel suo libro *Baudelaire et l'expérience du gouffre* (1994). In «abîme profond», «profond» aggiunge un significato coloristico e affettivo, quale cupo, oscuro, poiché il sostantivo è profondo di per sé, lontano dalla superficie terrestre o equorea. Siamo in presenza di una ridondanza semantica.

Di Delacroix dice che la modernità della sua pittura è dovuta al fatto che il pittore è portatore di «sillon profond de Mélancolie». C'è questa perturbante concretizzazione del volto (su cui ha attirato la nostra attenzione, a più riprese, Yves Bonnefoy), del gesto pittorico, come solco inci-

¹ «Descendemmo, facemmo qualche passo, e, discendendo ancora, arrivammo ad una cripta profonda».

so a profondità abissali, e in più il sentimento più fortemente, aspramente, dolorosamente vissuto da Baudelaire, la melanconia, «melas cholè», «bile nera», *spleen*. Ma non solo la pittura è profonda e melanconica, anche la poesia moderna è segnata dal sigillo melanconico: «Ciel mélancolique de la poésie moderne», cielo melanconico della poesia moderna (ci torneremo fra poco). Le due arti idoleggiate da Baudelaire, la poesia e la pittura, recano i segni di una «profondeur» tinteggiata di Melanconia, ora «depressione di vita», ora «depressione di morte» (Palacio Espasa 2005). Nel *Salon de 1846* parla a giusto titolo, e per esperienza vissuta, di «mélancolie profonde», e qualche riga sopra erompe in una spettacolare comparazione: «On dirait qu'on assiste à la célébration de quelque mystère douloureux» (II, 440)⁶.

Ma che si tratti di una costellazione psichica è fuori di ogni dubbio: qui si rappresenta la tragicommedia del mondo interno, dove attori «ammasccherati» (Campanella) recitano il copione della loro esistenza. Come sinonimo abbiamo: «Le plus profond de l'âme» (II, 621). Il superlativo arricchisce di qualità tenebrose e intense la sostanza tutta interiore dell'anima.

Robert Kopp ha recentemente sottolineato in una breve monografia iconografica su Baudelaire, *Le soleil noir de la modernité* (2004), il prezzo da pagare per essere poeti della modernità. «Coscienza infelice» di Hegel («La coscienza della vita, la coscienza dell'esistere e dell'operare della vita stessa, è soltanto il dolore per questo esistere e per questo operare»), ripresa da un illustre studioso delle FdM, J.-C. Mathieu: «Solo attraverso questo male e questa infelicità egli può cogliere il presente e la modernità» (1972, p. 77). Il dolore melanconico, presentato da Kopp come ossimoro, domina con Baudelaire la scena della modernità. L'aveva già detto il poeta a proposito di Delacroix e lo aveva ripetuto a proposito dei «cieli melanconici» della modernità. La melanconia è l'affetto più caratteristico del poeta: il suo sigillo, il suo nero artiglio non mancano di incidere nella sua scrittura, nel suo pensiero, nel suo sentire. Ritorniamo sulle cause di tale costellazione patologica, ci basti qui testimoniare l'avvento, con Baudelaire, di un'articolazione eccezionale.

Il 1° gennaio 1865 egli scrive alla madre che ha «l'esprit plein d'idées funèbres». La poesia di Baudelaire si nutre, secondo varie figure, di questa funerea constatazione. «L'Espoir, / Vaincu, pleure», scrive in chiusura del IV *Spleen*. «Je suis un cimetière abhorré de la lune», scrive nel II *Spleen*. Questa identificazione con la spoliatura del «principio speranza» (Bloch) va di pari passo con l'identificazione con oggetti morti ma insepolti, pronti a balzar su in prima linea con tutta la loro orrenda ossessività a una

⁶ «Sembra di assistere alla celebrazione di un qualche mistero doloroso».

minima ispezione della coscienza del mondo interno del poeta. «Rien dans ma mélancolie n'a bougé», scrive nel *Cygne*: il mondo cambia e si trasforma, ma il suo oggetto «endeuillé» non si smuove. Non fluisce, non si scioglie: singolare fissazione di colui che si reputava il «grand abandonné», il grande abbandonato. Uno stato che Kierkegaard definisce «morboso incanto della tristezza» (1980).

Nel *Mangeur d'opium* Baudelaire racconta che De Quincey veniva colto da «une angoisse profonde et d'une noire mélancolie. Il lui semblait, chaque nuit, qu'il descendait indéfiniment dans des abîmes sans lumière, au-delà de toute profondeur, comme sans espérance de pouvoir remonter» (I, 480)⁷. Qui si attua l'incrocio epocale del duplice campo semantico del «profond» e del «mélancolique», in unione rafforzativa con il motivo dell'«abîme», del «gouffre». E, come in tanti luoghi delle FdM, la Speranza se n'è andata. Quale motivo ha un rigorosissimo stilista come Baudelaire di affiancare a distanza di una riga i ripetitivi «profond» e «profondeur»? È importante, crediamo, riconoscere che qui il poeta tocca un nervo scoperto e che la sua verità (al di là di De Quincey, figura dello schermo, *de tua re agitur*, per chi suona la campana? Essa suona per te) giace sepolta nelle regioni primigenie dell'esperienza, in quella «tenebrosa e profonda unità» che tanto avrebbe colpito la sua immaginazione e la sua capacità di rappresentare in forme simboliche. E il mirabile testo continua: «Le sentiment de l'espace et, plus tard, le sentiment de la durée furent singulièrement affectés. L'espace s'enfla, pour ainsi dire, à l'infini. Mais l'expansion du temps devint une angoisse encore plus vive» (I, 481)⁸. E «toutes les inscriptions gravées sur la mémoire inconsciente reparurent comme par l'effet d'une encre sympathique» (*ibid.*)⁹. Dove ci sono due fatti importanti da notare: primo, la straordinaria consonanza con il saggio di Freud sul «notes magico», indice, metafora del ritorno del rimosso; secondo, la strabiliante ricchezza creativa di Baudelaire nel collegare il tema della memoria inconscia alla scrittura-palinsesto. La letteratura ha questo d'importante, che ripesci gli oggetti perduti negli abissi dell'inconscio, e fa sfavillare la «percezione amodale» (Stern 1987), cioè la sinestesia di cui si nutre il piccolo umano facendo di lui un poeta in potenza. L'arte ha questa capacità di ricreare il mondo dei rapporti oggettuali sepolti o rovinati e di far sfolgorare le immagini della patria antica. È il motivo più assillan-

⁷ «Un'angoscia profonda e una noia melanconica. Gli pareva, ogni notte, di scendere indefinitamente in abissi senza luce, al di là di ogni profondità, come senza speranza di poter risalire».

⁸ «Il senso dello spazio e, più tardi, il senso della durata furono straordinariamente colpiti. Lo spazio si gonfiò, per così dire, all'infinito. Ma l'espansione del tempo divenne un'angoscia ancora più viva».

⁹ «Tutte le iscrizioni incise nella memoria inconscia riapparvero come per l'effetto di un inchiostro simpatico».

te di Nerval e di Proust. Non ci stancheremo di sottolineare come la congiunzione di «*mélancolie*» e di «*profondeur*» («profond») costituisca una scissura epistemica epocale, a partire dalla quale è possibile trattare gli oggetti come oggetti di un mondo interno a quattro dimensioni – proprio come il «cronotopo» di Einstein e di Bachtin – con in più l'enfasi posta sui sentimenti depressivi durante i quali tale costellazione si manifesta. Per Collot «profond» denota «il carattere prospettico dell'orizzonte ritenzionale che fa coincidere ogni atto rammemorante con l'esperienza di una *profondità* spazio-temporale infinita» (1982, p. 57). È stata Melanie Klein a postulare che la risoluzione della posizione depressiva coincida con la tolleranza dell'ambivalenza e con la capacità di ricreare un mondo a partire dalle macerie del vecchio attaccato e rovinato. Il crepuscolo degli dèi appare come il prodromo necessario per la transvalutazione di tutti i valori (Nietzsche: un'accettazione piena e totale della vita, che rappresenta il nostro orizzonte e al cui interno solo è possibile stabilire una nuova tavola di valori). Un'altra piccola osservazione a questo testo che non si finirebbe mai di commentare: quando Baudelaire dice che lo spazio si gonfia all'infinito, come non pensare all'opera di Matte Blanco – *L'inconscio come insiemi infiniti* – che tanto ha rivoluzionato il pensiero psicoanalitico con la sua teoria dei due modi di essere, dividente e omogeneizzante, asimmetrico e simmetrico che spinge il suo pensiero verso i territori dell'inconscio, dell'emozione e dell'arte? E afferma che «l'attività artistica è il risultato di un leggere all'interno dell'essere simmetrico» (Matte Blanco 1981, p. 131). Il genio ha questa capacità di mettersi in contatto col mondo del simmetrico, cioè con l'emozione, ossia l'infinito e l'inconscio. Ricordiamo che per Collot «profond» comunica con l'infinito.

Di Pétrus Borel è detto che, a un certo punto, nel poeta «la *mélancolie* prit un accent plus décidé, plus sauvage et plus terrestre» (II, 155)¹⁰. Addio malinconia «ninfa gentile», qui tutto è rovina, desolazione, crepuscolo del mondo.

Di Poe ci viene detto che possiede un talento «sombre et désolé», cupo e desolato («*Cauchemar des Ténèbres*», Incubo delle Tenebre). Gli studi su Poe sono fra quelli in cui maggiormente affiorano i vocaboli «*mélancolie*» e «profond», soli o a coppia. Ma in quest'esplorazione degli abissi della melanconia Poe ebbe il triste privilegio, e che non di meno è una vera rivoluzione epistemica, di «entendre un instant *crier les gonds des portes de la mort*» (II, 260)¹¹. «Depressione di morte» chiama per l'appunto lo psicoanalista Palacio Espasa la melanconia accompagnata da fantasmi di morte.

¹⁰ «La melanconia prese un accento più deciso, più selvaggio e più terrestre».

¹¹ «Sentire per un momento gridare i cardini delle porte della morte».

È la «soif du Beau» a favorire l'«irréremédiable mélancolie», l'irrimediabile melanconia. Niente lavoro del lutto, come pur avviene nelle FdM, per esempio nel *Cygne*, ma una sorta di *Fatum* contro cui non si può lottare. Gli psicoanalisti Abraham e Torok osservano un fantasma che consiste in un lutto mai fatto. Incorporato senza essere stato pianto, l'oggetto perduto (ma non riconosciuto come tale) è chiuso in quello che i due autori chiamano una «cripta» (Abraham - Torok 1978). Lo psicoanalista francese Racamier, riprende il concetto. Imprevedibilmente e indicibilmente presenti e assenti per gli altri, questi soggetti dal «lutto congelato» sono a se stessi presenti-assenti in un mondo presente-assente. Come tutti gli oggetti-fantasma, non si sentono collocati da nessuna parte. «I fantasmi non sono forse anch'essi da nessuna parte e dappertutto?» (1993, p. 81). «Mélancolie irritée» e «mélancolie et désespoir» sono l'esito di chi è stato benedetto/maledetto dagli dèi: «C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau» (II, 354)¹². Viene in mente una frase di Picon, laddove afferma che la poesia di Baudelaire è la poesia della realtà, del vissuto, dell'*Ecce homo*, ma in una dizione poetica che trascende il *Da-sein*, la finitudine dell'uomo. Quand'anche Baudelaire parli di Morte, egli compie un atto di trascendenza proprio parlandone. Bonnefoy l'ha detto molto bene: le FdM segnano «l'incontro del corpo ferito e del linguaggio immortale» (1959, p. 44). E tutto ciò descrivendo il mondo interno relazionale e il mondo esterno, in una dialettica che è quella hegeliana della «coscienza infelice». Una speranza: «Beethoven a commencé à remuer les mondes de mélancolie et de désespoir incurable amassés comme des nuages dans le ciel intérieur de l'homme» (II, 168)¹³. (Per studiare l'*ethos* del trascendimento si veda l'opera di De Martino, in particolare 1973 e 1977).

Sorta dal grembo del Male – «Siamo tutti marchiati dal Male», scrive in uno degli studi su Poe – l'Arte ha il privilegio di sopravanzare la *contingenza* e farci recuperare coscienza e identità e speranza. A nulla vale che il Demonio ci sospinga «dans les forêts lugubres de la mélancolie», nelle foreste lugubri della melanconia (II, 153). Ci sarà sempre un Fancioulle (*Une mort héroïque*) che supererà l'orrore del Male e della Morte, verso nuova luce: «Au foyer saint des rayons primitifs», al focolare santo dei raggi primitivi. Purtroppo siamo gettati nelle foreste della melanconia, è un fatto esistenziale, la nostra gettatezza, il nostro *Da-sein*. E infatti Baudelaire non si stanca di rimartellare il motivo della melanconia,

¹² «È insieme attraverso la poesia e attraverso la musica che l'anima intravede gli splendori situati dietro la tomba».

¹³ «Beethoven ha incominciato a smuovere i mondi di melanconia e di disperazione incurabili ammassati come nubi nel cielo interiore dell'uomo».

come territorio proprio all'uomo e soprattutto all'artista. La forza della mentalità borghese – l'americanizzazione del mondo (l'espressione è del poeta) – ci getta verso «*Les gouffres prodigieux de la misère sociale*», gli abissi prodigiosi della miseria sociale (II, 218). Un'altra declinazione di «profondeur».

Nel *Salon de 1846* Baudelaire – come già segnalato – esce nell'espressione «profonde *mélancolie*», coniugando i campi della quadridimensionalità e dell'affetto che più di ogni altro lo tocca. Nello stesso testo, Baudelaire ci parla di «*Un deuil sans fin*», un lutto senza fine, e aggiunge: «*Nous célébrons tous quelque enterrement*», celebriamo tutti qualche funerale (II, 494). Un lutto senza fine è un lutto «congelato», secondo Resnik (1982b e 2001) e Racamier (1996), un lutto patologico di chi non sa rassegnarsi a staccarsi dall'oggetto perduto e lo custodisce incorporandolo nel suo mondo interno. Perciò la vita appare come un continuo ripetersi della stessa scena, dello stesso fantasma: un funerale. La realtà e l'irrealtà della Morte.

Più avanti, il poeta parla di «*destinée mélancolique*», un concatenarsi di vissuti ed eventi che lo hanno portato al *typus melancholicus*, di cui con tanta sapienza ha parlato Tellenbach: «Il lutto melanconico non manifesta alcun movimento. C'è in permanenza. Nella melanconia, l'Io è esso stesso spettatore dell'alterazione del suo umore. La malattia melanconica è forse essenzialmente l'incapacità di stabilire una relazione con questa alterazione del soggetto. L'Io del melanconico consiste precisamente nel fatto di non poter essere triste» (1979, pp. 50-1). In un testo più tardo Baudelaire parla di «*microcosmes mélancoliques*», come aveva parlato di «mondi di melanconia». Noi siamo un mondo, contenevamo un mondo e siamo immersi in un mondo. Qui sfolgora l'immagine, il concetto della quadridimensionalità dell'universo profondo e melanconico. Nota Hanna Segal che «il bisogno dell'artista è quello di ricreare ciò che egli sente nel profondo del suo mondo interno»; «L'artista ri-crea qualcosa che è sentito essere un mondo completamente nuovo. È questo ciò che ogni grande artista fa – crea un mondo» (1991, p. 102).

Baudelaire è tanto profondo nell'analizzare i recessi dell'animo umano precorrendo la psicoanalisi e con una certa consonanza col testo di Proust, avanza l'ipotesi di una «parte melanconica» della mente, quasi che la nostra psiche fosse fatta di nuclei in relazione tra di loro ma anche ben distinti e profilati. È un'acquisizione della psicoanalisi kleiniana più recente (Resnik 1982b, 1983 e 1984; e Kaës 1983, propone una formula suggestiva: «L'inconscio è strutturato come un gruppo»; ma Joan Rivière non aveva già scritto che «ciascuno di noi è un'associazione di molte persone, il nostro essere è contenuto in tutti quegli altri di cui ci occupammo e ci oc-

cupiamo, durante la nostra vita, proprio come essi sono contenuti in noi?» (1966b, p. 472). In particolare Resnik pensa che «lo spazio mentale e la nozione di mondo interno costituiscono un'esperienza teatrale e caleidoscopica nella quale tutti i personaggi, chiamati "oggetti interni", assumeranno funzioni differenti e cercheranno di parlare tra di loro, di esprimere il loro accordo o disaccordo reciproco, oppure di dissociarsi. Ogni individuo è un gruppo vivente» (1982, p. 12).

«Livres vécus, poèmes vécus» (I, 733), libri vissuti, poesie vissute, questo vivere la poesia, l'arte reca con sé la melanconia come conseguenza fatale: «La mélancolie: toujours inséparable du sentiment du beau» (*ibid.*). La bellezza, ha scritto Rilke nella seconda duinese, è «l'orrore che siamo appena in grado di sostenere». Siamo tutti – non dimentichiamolo – marchiati dal Male. Eppure, direbbe Bonnefoy, c'è il problema del linguaggio immortale che ha nominato la Morte: «L'ivresse de l'Art est plus apte que toute autre à voiler les terreurs du gouffre; le génie peut jouer la comédie au bord de la tombe avec une joie qui l'empêche de voir la tombe, perdu, comme il est, dans un paradis excluant toute idée de tombe et de destruction» (I, 321)¹⁴. L'Arte è più forte della morte. È più forte anche del dolore: Baudelaire lo ha scritto a tutte lettere nel primo studio su Gautier: «C'est un des privilèges prodigieux de l'Art que l'horrible, artistement exprimé, devienne beauté, et que la *douleur* rythmée et cadencée remplisse l'esprit d'une *joie* calme» (II, 123)¹⁵. Trasvalutazione di tutti i valori: l'orribile, attraverso l'Arte, diviene bellezza, il dolore, attraverso l'Arte, diviene gioia. Principio trasformativi dell'estetica (Bion): il bello si può dunque raggiungere dal Laido (e forse dal Male), la gioia la si può conseguire a partire dal dolore, dalla sofferenza, dall'artiglio dello *spleen*, dal solco di melanconia profonda. Sul senso profondo della ritmicità hanno scritto una bella pagina Ciccone e Lhopital: «L'elemento che permette il collegamento tra il registro dell'attività percettivo-sensoriale e l'attività del pensiero simbolico è il fattore "tempo". È la ripetizione, ossia la "ritmicità" delle esperienze e degli scambi tra il neonato e la madre, che gli permetterà di organizzare queste esperienze secondo un riferimento temporale, che si basa sulla ritualizzazione e sul riunire tra loro i vari agglomerati. Questo legame si basa essenzialmente sul susseguirsi di un agglomerato spiacevole o eccitante e di un agglomerato piacevole o tranquillizzante. Si può avanzare l'ipotesi che la prima attività di un pensiero indipendente da un'attivazione percettivo-sensoriale sia un pensiero sul tempo, che po-

¹⁴ «L'ebbrezza dell'Arte è più adatta a velare i terrori dell'abisso: il genio può recitare sull'orlo della tomba con una gioia che gli impedisce di vedere la tomba, perso, com'è, in un paradiso che esclude ogni idea di tomba e di distruzione».

¹⁵ «È uno dei privilegi prodigiosi dell'Arte che l'orribile, artisticamente espresso, diventi bellezza, e che il dolore ritmato e cadenzato riempia la mente di una gioia calma».

trebbe essere formulato nel modo seguente: “Dopo, ci sarà qualcos’altro”. Il neonato arriva solo in un secondo momento alla raffigurabilità delle esperienze che ha provato» (Ciccone - Lhopital 1994, p. 262). E qui si colloca il riferimento ai pittogrammi, quale prototipo del pensiero arcaico (Bion 1970; Aulagnier 1999).

È ammirevole il fatto che Leopardi, nello *Zibaldone*, esca in accenti consimili: «Hanno questo di proprio le opere di genio che anche quando rappresentino al vivo la nullità delle cose, quando anche dimostrino evidentemente e facciano sentire l’inevitabile infelicità della vita, quando anche esprimano le più terribili disperazioni, tuttavia ad un’anima grande che si trovi in uno stato di di estremo abbattimento della vita, o nelle più acerbe e mortifere disgrazie, servono sempre di consolazione, riaccendono l’entusiasmo, e non trattando né rappresentando altro che la morte, le rendono almeno momentaneamente quella vita che aveva perduta» (1969, pp. 259-60). Di Benedetto cerca di dare una risposta a questo enigma: «Alla domanda sul perché nell’arte ci attrae ciò che nella vita ci spaventa o ci ripugna, si risponde con l’affermazione che la forma artistica trasforma il brutto reale in bello rappresentato, sicché gli elementi sgradevoli si trasfigurano in aspetti tollerabili o addirittura godibili. Grazie alla forma della rappresentazione artistica la bruttezza si riscatta, subendo una sorta di miracolosa metamorfosi [...] L’arte deve saper esprimere il carico di dolore e di angoscia che appartengono al mondo reale, dove positivo e negativo, bello e brutto sono in costante dialettica, interagiscono incessantemente producendo cambiamenti. Nell’idea di un disordine, che prelude a nuove organizzazioni, si ravvisa il concetto moderno di “caos rigeneratore”» (2000, pp. 45 e 43).

Scrivendo Meltzer che «all’inizio c’era l’oggetto estetico, e l’oggetto estetico era il seno, e il seno era il mondo» (1989, p. 54). Quando il genio sa ritrovare questi accenti, ci ricordiamo dei nostri anni profondi, quando nostalgia e melanconia aleggiavano sui nostri volti e non era difficile riconquistare lo splendore del Seno, fonte di «gioia calma» ma anche appassionata.

Secondo Pierre Emmanuel «il segreto dell’esistenza di Baudelaire mi sembra racchiuso nella sua relazione con la madre» (1982, p. 35). Adesso andiamo a vedere il tenore delle lettere scritte da Baudelaire alla madre, in un epistolario tenero e violento, fortemente ambivalente. La madre era l’essere di cui il poeta non poteva fare a meno, sia che mendicasse soldi, sia che esprimesse tutto il suo profondo dolore, o che trovasse spazio per la tenerezza pura.

Ci sono due avvenimenti che distrussero psichicamente Baudelaire: il secondo matrimonio della giovane madre con l’austero comandante Aupick, e la dazione di un Consiglio giudiziario (nella figura del notaio An-

celle) che gli passasse un misero vitalizio, frutto dell'eredità paterna che il poeta si apprestava a dilapidare. Questo gesto viene interpretato dal poeta Jouve come una pura e semplice castrazione del figlio da parte della madre. Nelle FdM, nel *Voyage à Cythère*, il poeta contempla la carcassa putrescente dell'impiccato e dice: «Le long fleuve de fiel des douleurs anciennes/ [...] Des corbeaux lancinants et des panthères noires/ Qui jadis aimaient tant à triturer ma chair»¹⁶. Crediamo che ai fatti «traumatici lancinanti» riportati si riferiscano questo dolore e questa tortura dei tempi antichi.

Nell'estate del 1844 scrive alla madre a proposito di Ancelle, ossessionato da «furieuses inquiétudes», furiose preoccupazioni. Poi è la nota dell'incomunicabilità: «Tu ne me comprends pas», non mi capisci (maggio 1848). L'8 dicembre 1848, si lamenta della violenza della madre nei suoi confronti: «Cette violence qui vous est particulière, vous m'avez mal-traité». Il 10 gennaio 1850 sottolinea di essere stato umiliato dalla combutta col notaio Ancelle: è stanco di questa sottomissione per potersi pagare lo stretto indispensabile. Il 9 gennaio 1851 si lamenta che la madre lo ha privato della sua amicizia, sotto l'influenza del generale Aupick. Scenario edipico di gelosia. Il 20 marzo 1853 avverte la madre che con questa lettera sta per causarle una pena molto viva: è pieno di «mélancolie», è un uomo senza soldi che ha la testa «perdue». «La morale de la bourgeoisie me fait horribleur». Non può esserci spazio per la tenerezza in questa lettera «abominable»: «Mes affreuses mélancolies», le mie spaventose melanconie. Il 26 dicembre 1853 riprende la madre: «La rage maternelle», la rabbia materna, terribile, «cruelle», crudele. Fa marcia indietro, e in una lettera scritta lo stesso giorno si premura di testimoniare che non misconosce il suo valore come madre. Il 31 dicembre 1851 menziona le «vieilles plaies», le antiche ferite. Un esempio della povertà e dell'indigenza in cui versa il poeta, e la madre come unica fonte possibile di aiuto: «Ma chère mère, sans discussion aucune, il me faut à tout prix – à tout prix – *entends-tu bien? à tout prix – aujourd'hui même, la somme de deux cents francs*. Sauve-moi avant tout»¹⁷. Una constatazione: «Je sais que je te déchire le cœur, et que je t'effraye par ces lettres-là»¹⁸. Un altro lamento (23 febbraio 1854): «Je ne peux jamais te voir; je ne peux pas aller chez toi, et tu ne veux pas venir»¹⁹. Supplica: «Refuse l'argent, viens me gronder, m'injurier même, mais au moins viens»²⁰.

¹⁶ «Il lungo fiume di fiele dei dolori antichi / [...] Dei corvi lancinanti e delle pantere nere/ Che un tempo amavano tanto tritarmi la carne».

¹⁷ «Mia cara madre, senza alcuna discussione, ho bisogno a tutti i costi – a tutti i costi – m'intendi bene? A tutti i costi, oggi stesso, della somma di duecento franchi. Salvami prima di tutto».

¹⁸ «So che ti strazio il cuore, e che ti spavento con queste mie lettere».

¹⁹ «Non posso mai vederti; non posso venire da te, e tu non vuoi venire da me».

²⁰ «Rifiuta il danaro, vieni a rimproverarmi, anche a ingiuriarmi, ma almeno vieni».

Il 4 dicembre 1854, in una lettera fluviale, Baudelaire protesta: «A quelles humiliations m'avez-vous assujetti, bon Dieu, et quelle espèce de joie éprouve-t-on à torturer par de pareilles tristesses un homme comme moi? [...] En somme, je crois que ma vie a été *damnée* dès le commencement, et qu'elle l'est *pour toujours*»²¹. Il 27 dicembre 1856, il poeta è estasiato dalla bontà della madre e dalla sua «intention maternelle charmante», attenzione materna incantevole. Le domanda un milione di perdoni in una lettera dello stesso mese: «Je vous demande un million de pardons». L'altalena fra amore e odio esplode in una lettera del 9 febbraio 1857: «*Je vis dans une affreuse solitude, et dans des angoisses permanentes, et vous m'envoyez des outrages* [...] Votre affection est maladroite et dangereuse»²². Il 3 giugno 1857, la lettera alla madre parte male: «Quoique mère, vous me connaissez imparfaitement», ma termina bene: «Je n'appartiens qu'à vous»²³. Intanto esce la prima edizione delle FdM. Baudelaire ne è orgoglioso. Dal libro si sprigiona «une beauté sinistre et froide; il a été fait avec fureur et patience»²⁴. Ma muove precisi rimproveri alla madre: «Je me suis humilié plus encore que vous ne m'avez humilié vous-même pendant de si longues années»²⁵. Il 14 luglio 1857 ringrazia la madre di aver capito la «morale» che esce dal libro: «Cette immense tristesse qui est en effet la seule moralité du volume». Il 20 luglio scrive al ministro per difendere il libro dal sequestro: «Le désespoir et la tristesse étaient l'unique mais suffisante moralité du livre»²⁶.

Il 31 agosto Baudelaire riparte all'attacco: ci sono nodi difficili da sciogliere: «Il y a des nœuds difficiles à délier». Il 23 dicembre torna sulle FdM e dice che ha voluto mettervi «quelques-unes de mes colères et de mes mélancolies». Da qui «l'éclat sinistre» del libro, il bagliore sinistro. Nella lunga lettera del 30 dicembre, dopo aver descritto accuratamente i sintomi di una depressione (immenso scoraggiamento, senso d'infinito isolamento, un malessere vago, una perdita completa di forze, la mancanza di alcun desiderio), conclude dicendo che «c'est là le véritable état de spleen». Il 18 febbraio del 1858 confessa alla madre: «Pense donc à l'horrible vie que je mène [...] une tristesse écrasante [...] cet-

²¹ «A quali umiliazioni mi avete sottoposto, buon Dio, e quale specie di gioia si prova a torturare con simili tristezze un uomo come me? [...] Insomma, credo che la mia vita sia stata dannata fin dall'inizio, e che essa lo sarà per sempre».

²² «Vivo in una solitudine spaventosa, in angosce permanenti, e voi mi inviate oltraggi [...] Il vostro affetto è maldestro e pericoloso».

²³ «Per quanto madre, mi conoscete male». «Non appartengo che a voi».

²⁴ «Una bellezza sinistra e fredda, è stato fatto con furore e pazienza».

²⁵ «Mi sono umiliato più ancora di quanto non mi abbiate umiliato voi, durante tanti lunghi anni».

²⁶ «La disperazione e la tristezza erano l'unica ma sufficiente moralità del libro».

te maudite ville où j'ai tant souffert»²⁷. Nella sua tristezza lancia un dardo al cuore della madre, che non lo conosce, non l'ha mai conosciuto veramente: «*Ma mère ne me connaît pas, elle m'a à peine connu*». Non è tenero neanche nella lettera seguente: parla della combutta madre-notaio: «*Lui as-tu donné commission de diffamer et d'insulter ton fils?*», lo hai incaricato di diffamare e insultare tuo figlio?

Il 10 ottobre 1859 il solito bollettino melanconico: «De grandes tristesses». Nel giro di dieci giorni l'oggetto materno è via via buono e cattivo: «Tant de bonté» il 26 novembre, «Tu es vraiment bien dure, ma chère mère» l'8 dicembre. Dramma dell'ambivalenza inamovibile che conclude l'anno 1859 con un «amami»: «Je t'en prie, écris-moi que tu m'aimes bien». Il 1860 si apre sulla constatazione della sua cattiva salute: «Je crois que j'ai eu quelque chose comme une congestion cérébrale», quella stessa che lo porterà alla morte. Il 4 marzo comincia la stagione dei grandi affanni e del crollo morale del poeta: «Ma triste existence». «Comme une bête féroce», una bestia feroce. Per Bion l'identificazione con animali selvaggi è segno di un prevalere della parte psicotica della mente. Poniamo qui un segnale per capire l'«ultimo Baudelaire» (Mauron 1966). Il 26 marzo confessa alla madre che soffre grandi dolori: «Je souffre de grandes douleurs». Oggetto buono: «Toi le seul être avec lequel je puisse vivre doucement». Il 19 aprile deve constatare che la madre non è l'oggetto buono: «Tu m'accables de reproches qui me sont très douloureux». Il giorno dopo fa alla madre una confessione sconvolgente: «Depuis tant, tant d'années je vis sans cesse au bord du suicide», sull'orlo del suicidio. «Je me sens malheureusement condamné à vivre». Il giorno prima aveva scritto: «Je vis comme dans un affreux rêve, toujours sans répit», in uno spaventoso sogno, senza tregua. Anche la madre è ora un oggetto persecutorio con le sue lettere moraleggianti: «Tes dernières lettres m'ont rendu noir, triste, désolé», depresso, triste e desolato (28 maggio 1860). Il 1° luglio: «Je suis dans une grande crise. Aimez-moi bien», una grande crisi, amatevi molto. L'11 ottobre Baudelaire si sfoga sul Consiglio giudiziario voluto dalla madre: «*Le Conseil Judiciaire!* Cette épouvantable faute qui a ruiné ma vie, flétri toutes mes journées et donné à toutes mes pensées la couleur de la haine et du désespoir. *Mais tu ne me comprends pas*». E ora il grido del narcisismo di morte (Green 1985): «J'ai un orgueil qui me soutient, et une haine sauvage contre tous les hommes». «Je ne me rassasierai jamais d'insulter la France»²⁸. E siamo al 1° gennaio 1861: confessa alla madre la

²⁷ «Pensa dunque all'orribile vita che conduco [...]. Una tristezza schiacciante [...]. Questa maledetta città in cui ho tanto sofferto». Segnala Giovanni Gozzetti che l'etimologia del vocabolo «de-pressione» indica un senso di pressione dall'alto verso il basso (1996).

²⁸ «Non sarò mai pago d'insultare la Francia».

sua infelicità e mostra rancore per il Consiglio giudiziario: «Je suis très malheureux [...] Pense au Conseil Judiciaire! Cela me ronge, depuis dix-sept ans. Tu ne saurais croire ni comprendre le mal que cela m'a fait à tous les points de vue»²⁹. Tratti paranoici cominciano a comparire: il suo libro viene brandito come un'arma per testimoniare il suo odio per tutti. «Il restera, ce livre, comme témoignage de mon dégoût et de ma haine de toutes choses». È l'ora dei bilanci fatidici: «Quarante ans, un Conseil judiciaire, des dettes énormes, et enfin, pire que tout, la volonté gâtée, perdue! Qui sait si l'esprit lui-même n'est pas altéré? [...] Si jamais homme a connu, jeune, le spleen et l'hypocondrie, certes, c'est moi [...] Je suis tombé dans une sorte de terreur nerveuse perpétuelle; sommeil affreux, réveil affreux; impossibilité d'agir [...] Dans cette horrible situation d'esprit, impuissance et hypocondrie, l'idée du suicide est revenue [...] Tu es toujours armée pour me lapider avec la foule»³⁰. E siamo alla lettera più toccante che essere umano abbia mai scritto: invettiva, disperazione, anni profondi, ricordi luminosi, addio al mondo. «Toi, le seul être à qui ma vie est suspendue [...] Et moi, je suis sans cesse au bord du suicide [...] Nous sommes évidemment destinés à nous aimer, à vivre l'un pour l'autre. Et cependant, dans les circonstances terribles où je suis placé, je suis convaincu que l'un de nous deux tuera l'autre, et que finalement nous nous tuerons réciproquement [...] Ma situation est atroce [...] J'ai besoin d'être sauvé, et toi seule tu peux me sauver [...] Il y a eu dans mon enfance une époque d'amour passionné pour toi [...] De longues promenades, des tendresses perpétuelles! Ah! ç'a été pour moi le bon temps des tendresses maternelles. J'étais toujours vivant en toi; tu étais uniquement à moi [...] Le conseil judiciaire a eu lieu, *tout est mangé et je suis vieux et malheureux* [...] Je pressens une catastrophe [...] Je t'en supplie, le repos, donne-moi le repos, le travail, et un peu de tendresse»³¹. Bagliori sinistri, ricordi luminosi

²⁹ «Quarant'anni, un Consiglio giudiziario, debiti enormi, e infine, peggio di tutto, la volontà rovinata, persa! Chissà se la stessa mente non sia alterata? [...] Sono caduto in una sorta di terrore nervoso costante, sonno terribile, risveglio terribile, impossibilità di agire [...] In questa orribile situazione di spirito, impotenza e ipocondria, l'idea del suicidio è ritornata [...] E tu sei sempre armata per lapidarmi con la folla».

³⁰ «Sono molto infelice [...] Pensa al Consiglio giudiziario! Questo fatto mi rode da diciassette anni. Tu non puoi credere né comprendere il male che mi ha fatto da tutti i punti di vista».

³¹ «Tu, il solo essere a cui la mia vita è sospesa [...] E io sono continuamente sull'orlo del suicidio [...] Siamo evidentemente destinati ad amarci, a vivere l'uno per l'altro. E tuttavia, nelle terribili circostanze in cui mi trovo, sono convinto che uno di noi due ucciderà l'altro, e che infine ci uccideremo a vicenda [...] La mia situazione è atroce [...] Ho bisogno di essere salvato, e tu sola puoi farlo [...] C'è stata nella mia infanzia un'epoca di amore appassionato per te [...] Lunghe passeggiate, tenerezze perpetue! Ah! è stato per me il buon tempo delle tenerezze materne. Ero sempre vivo in te, e tu eri unicamente mia [...] Il Consiglio giudiziario ha avuto luogo, tutto mangiato, e io sono vecchio e infelice [...] Presento una catastrofe [...] Ti supplico, dammi il riposo, il lavoro e un po' di tenerezza».

e tersi, ferocia, tenerezza, il patetico e l'odioso, la situazione catastrofica e la forza di pregare l'altro: c'è tutto e il contrario di tutto, è l'ossimoro incarnato, l'ambivalenza svetta. Un'immensa pagina, otto facciate fitte fitte per dire lo sgomento di un quarantenne che si sente vecchio e finito, e invoca amore e lavoro, i numi tutelari di Freud. L'inizio selvaggio della lettera è spiegato da Eisenbud quale fantasma di castrazione, che determina una «paura inconscia di uccidere la propria madre attraverso una rabbia incontrollabile, una rabbia che discende da qualche sorta di deprivazione esperita nei primi mesi o anni di vita» (1993, p. 100).

25 dicembre: «L'état d'angoisse et de terreur nerveuse dans lequel je vis perpétuellement [...] Prends-moi pour le plus misérable fou qui soit, mais non pour un ingrat, ou pour un être sans tendresse»¹². 22 settembre 1862: la collera è il suo stato abituale ormai: «La colère est mon état ordinaire». 13 dicembre: stato di odio contro tutto il mondo: «Ma haine contre tout le monde». Bollettino consuntivo del 1863: 31 dicembre: «Une mélancolie incurable à la suite de tant d'années pleines de secousses, passées sans consolation dans la solitude et le mal-être», una melanconia ormai incurabile, sigillo nero di tanti shock subiti (per Benjamin, la poesia di Baudelaire è ricoperta di un velo paraurti, gli urti e i colpi della vita moderna, Benjamin 1979). E nel momento stesso in cui il poeta se ne difende, è vittima sacrificale. Bollettino del 1864: «Je suis tombé dans une hideuse léthargie», una schifosa letargia. Capodanno 1865: «J'ai l'esprit plein d'idées funèbres», idee funebri, il fantasma congelato di cui parla Racamier. L'11 febbraio scrive un biglietto alla madre per farle sapere che si annoia mortalmente: «Je m'ennuie affreusement». Il 3 giugno si proclama furioso e desolato, «furieux et désolé». Il 3 settembre è tenero e triste: «Je t'aime, je t'aime beaucoup; je suis plein de tristesse». «Tout le monde m'oublie», tutti mi dimenticano; eppure Baudelaire esce di scena, discreto ed elegante, con la certezza che la «scuola Baudelaire» è una realtà tangibile. L'oblio è sconfitto: «Il paraît que l'école Baudelaire existe» (5 marzo 1866).

Dalle lettere alla madre risulta un triplice ordine di fatti. Primo, l'ambivalenza odio/amore domina incontrastata in tutto l'epistolario, in cui la sete di amore verso la madre si alterna con affermazioni gravissime («Ci uccideremo l'un l'altro»). Secondo, lo «scoramento originario» (Abraham; si veda il bellissimo caso della «madre morta», psichicamente morta di Green, in *Narcisismo di vita e narcisismo di morte*, 1985), da cui il poeta non si riprese mai: il matrimonio di Caroline col generale Aupick non fu mai digerito da Baudelaire. Un altro fatto grave è la castrazione emergente dalla dazione di un Consiglio giudiziario, nella persona del

¹² «Lo stato d'angoscia e di terrore nervoso in cui vivo perpetuamente [...] Prendimi per il più miserabile pazzo che sia, ma non per un ingrato, o un essere senza tenerezza».

notaio Ancelle, che fece di Baudelaire un essere costantemente assetato di soldi che la madre, massima fautrice del Consiglio, gli elargiva a fatica, con grande umiliazione di Charles. Terzo, la costanza, con un picco nel 1860-61 fino alla morte, dell'artiglio della depressione, il «solco profondo di melanconia».

C'è in Baudelaire una fissazione clamorosa all'oggetto materno, un attaccamento quasi patologico, il cui massimo documento è costituito proprio dalle struggenti lettere alla madre. Vi è anche una forte componente narcisistica (che sfocerà nella figura del *dandy*) che si esplica in quella straripante oralità che domina nelle FdM; vi è soprattutto un'immensa ambivalenza affettiva, come non solo mostrano le lettere, ma come risulta dai rapporti amorosi di Baudelaire, dove le donne sono l'idolo di rimpiazzo della sola, dell'unica immortale amata-odiata. Baudelaire, di fronte al compito necessario di ogni essere umano, quello cioè del distacco e della perdita dell'oggetto materno originario e della elaborazione di questo primo lutto, ha con ogni verosimiglianza reagito con un processo melanconico di identificazione e di introiezione dell'oggetto stesso: non è stato in grado di compiere il lavoro del lutto («Traumarbeit» per Freud). È il «lutto congelato» di cui parla Racamier (1993, pp. 29-129). La melanconia del poeta affonda le radici nella primissima infanzia, subendo dei ristagni, delle remissioni momentanee, ma più spesso un numero altissimo di riattivazioni, senza contare l'aggravamento quasi delirante degli ultimi anni.

Nonostante l'opinione contraria di Pichois, noi siamo profondamente convinti (con Sartre, Porché, Emmanuel, Conio, Charnet) che un forte ridestarsi della melanconia deve sicuramente essersi prodotta al momento delle seconde nozze della madre, tanto più se si pensa a quanto intenso amore si fosse sprigionato in quell'anno o poco più che trascorse tra la vedovanza di Mme Baudelaire e il suo nuovo matrimonio. Un altro momento di riattivazione melanconica (quindi con collera, rabbia, ira, odio feroce) Baudelaire deve averlo subito al momento della dazione del Consiglio giudiziario, quando passò da uno stato di indipendenza economica e di completa libertà a uno stato di dipendenza odiosa e odiata, contro cui non ha mai cessato di levare le più alte recriminazioni, fino ai suoi ultimi anni di vita. L'amore stesso, per Baudelaire, è stato essenzialmente un amore melanconico, dominato da fortissimi sentimenti di ambivalenza, quell'ambivalenza che si era proposta con forza nei riguardi della madre. «Odi et amo», odio e amo: l'espressione di Catullo risponde benissimo alla psicologia amorosa di Baudelaire: «Je te hais autant que je t'aime», ti odio quanto t'amo (*A celle qui est trop gaie*). Ma la melanconia si esprime contemporaneamente nello stesso farsi e divenire della sua poesia (la prima sezione delle FdM s'intitola appunto *Spleen et Idéal*) e della sua rifles-

sione critica, che è poi, alla fin fine, una riflessione sul suo mondo interno, una sorta di autoanalisi. Il suo ideale estetico è una bellezza «*mélancolique*», miscidata con il suo opposto, il «*désir de vivre*», il desiderio di vivere, ma associata con «*une amertume refluante, comme venant de privation ou de désespérance*» (*Fusées*, x), mentre le FdM non cessano di declinare, sin dalla poesia liminare, la fenomenologia dello *spleen* in tutte le sue forme più devastanti e furibonde. L'«ombra dell'oggetto» (l'«atra bile», il libro «atroce», cioè «ater», «nero») domina incontrastata, sia sotto forma di *coniunctio oppositorum* sia sotto forma di super-Io sadico e persecutorio che infierisce sull'Io e sull'oggetto introiettato con cui l'Io si è identificato. Onde troveremo in Baudelaire la dialettica del persecutore e del perseguitato, del super-Io e dell'Io, dell'attivo e del passivo, del sadismo e del masochismo. Tutto in Baudelaire assume un volto duplice, ancipite, bipolare. Lo ha colto benissimo Michaux: «Le immagini si presentano appaiate, secondo una simmetria rigorosa, elementare, esagerata, irriflessa e follemente ripetuta, e così i pensieri venivano a coppie, l'uno suscitando l'altro, l'uno facendo da *pendant* all'altro (simile, analogo o antagonista). Strane coppie, ogni pensiero col suo contrario, il sì col no, il pro col contro, l'affermazione con la negazione, la tesi con l'antitesi» (1966, p. 25). Anche in questo caso, Baudelaire è di una lucidità prodigiosa: osserva infatti che «due idee che sono in rapporto di antagonismo si richiamano reciprocamente, e l'una suggerisce l'altra». Il paradosso, l'antitesi, l'ossimoro attraversano il linguaggio di Baudelaire e informano la sua visione. La più celebrata di queste unioni degli opposti deriva da un aforisma di *Mon cœur mis à nu*, x: «Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan»: ci sono in ogni uomo, in ogni momento, due postulazioni simultanee, una verso Dio, l'altra verso Satana. L'accento batte fortemente sull'aggettivo «simultanee», che consegna l'uomo a un'irrimediabile lacerazione fra due forze di uguale potenza. Freud pensa che il melanconico corrisponda a un «Io diviso», scisso; ed è a questa scissione che fa riferimento Baudelaire. Unione degli opposti e antitesi violenta appartengono allo stesso paradigma logico-affettivo. Per Ciompi, nelle fasi precoci gli affetti svolgono in modo decisivo la funzione di «organizzatori» della struttura psichica che si sta sviluppando. Ciò che viene esperito con un identico stato d'animo si fonde con le impressioni sensoriali corrispondenti. «Da una matrice che, all'inizio, bisogna postulare ancora totalmente indifferenziata, si sviluppano – per usare la terminologia di Kernberg – le cosiddette “rappresentazioni dell'Oggetto e del Sé”, fuse le une con le altre, quali prime “protostrutture” psichiche interiorizzate, caratterizzate l'una da una tonalità piacevole, l'altra sgradevole. Tali “rappresentazioni” sono da considerarsi i più primiti-

vi «sistemi di riferimento affettivo-cognitivo» personali, estremamente intensi dal punto di vista emozionale» (1994, p. 164). A partire da questa globalizzazione dotata di senso si differenziano le prime rappresentazioni separate del Sé e dell'Oggetto, le quali all'inizio restano scisse in parti «totalmente buone» e «totalmente cattive». La scoperta che le rappresentazioni interne affettivo-cognitive piacevoli (= buone) e spiacevoli (= cattive), riferite sia alla propria persona sia al primo oggetto significativo (di norma, la madre), appartengono a una stessa entità rappresenta un ulteriore grado di maturazione di portata straordinaria.

«La Melanconia fu la compagna intima di Baudelaire», scrive Starobinski (1990, p. 11); Macchia ha studiato in Baudelaire la «poetica della melanconia» («Baudelaire intendeva “trasformare” per via formale un contenuto grave di umanità e di dolore», 1992, pp. 154-5). Ma, forse, sarebbe opportuno intendersi su quale sia il reale significato della melanconia; bisognerebbe soprattutto capire con la massima chiarezza possibile *come funzioni* in profondo la melanconia, quali siano le sue impressionanti dinamiche interne.

Immensa è la letteratura sull'argomento: da Ippocrate ai giorni nostri la melanconia è stata oggetto di innumerevoli discorsi, il pensiero occidentale è impegnato da più di duemila anni in una descrizione definitiva di un fenomeno tanto complesso quanto sfuggente. Basterebbe ascoltare la recente parola inaudita di Eugenio Borgna e di Giovanni Gozzetti per rendersene pienamente conto. Noi ci atterremo a un modello classico: il saggio di Freud su *Lutto e melanconia* (1917), accompagnato dagli arricchimenti introdotti dal suo allievo Karl Abraham (1924) e dall'allieva di quest'ultimo, Melanie Klein (1935, 1940).

Il punto di avvio è costituito da un'esperienza di perdita (attuale o originaria). Il soggetto perde il suo oggetto d'amore (non solo morte ma anche separazione). Qui c'è sofferenza, c'è dolore, perché, mentre l'angoscia è «la reazione al pericolo della perdita dell'oggetto», il dolore è la «reazione propria alla perdita dell'oggetto». Per essere più esatti si dovrebbe dire che c'è un dolore del lutto poiché il lutto insorge di fronte «alla perdita di una persona amata» (o di un'astrazione, aggiunge Freud, per esempio la libertà o un ideale). Nel lutto «il mondo si è impoverito e svuotato». E comincia allora il faticoso lavoro del lutto, sotto l'influsso dell'esame di realtà, «il quale esige categoricamente che ci si debba distaccare dall'oggetto, dato che esso non esiste più». Ma di fronte a questo compito, il soggetto arretra annichilito dal dolore: il quale ora promana dall'«intenso

c, a causa della sua insaziabilità, sempre crescente investimento nostalgico sull'oggetto mancante (perduto)». L'indisponibilità a elaborare il lutto può spingersi a tal punto d'intensità da lasciare il soggetto «in un estraniamento dalla realtà e in una pertinace adesione all'oggetto». Però, un po' per volta, col tempo e con grande fatica, tutti i ricordi e le aspettative vengono evocati e «il distacco della libido si effettua in relazione a ciascuno di essi». Freud è categorico: «Il legame ha da essere sciolto». Dietro a queste secche enunciazioni intravediamo cumuli di angoscia e disperazione: si guardi, nel testo freudiano, alla spietatezza del principio di realtà, il quale «esige categoricamente». Il soggetto, attaccato intensamente al suo oggetto d'amore punta i piedi, si ribella, non accetta il distacco, rifiuta con ostinazione. Ma il legame «ha da essere sciolto»: un oceano di dolore invade il soggetto. Egli vive, propriamente, un'angoscia catastrofica.

Di fronte all'impossibilità di sciogliere il legame, può cominciare a profilarsi la melanconia. Ma nella melanconia la sensazione dominante non è quella di un impoverimento del mondo, bensì quella di un Io «impovertito e svuotato». Allo stesso tempo, il soggetto «si svilisce, si rimprovera, si vilipende»: affiora una prepotente pulsione ad allontanarsi dalla vita, mentre tutto il pensiero è volto al tempo passato («Dans les années profondes», per citare Baudelaire), come vera dimensione (nostalgica) in cui il soggetto ora si muove. Un altro tratto che emerge è «un assillante bisogno di comunicare, che trova soddisfacimento nel mettere a nudo il proprio Io» (non vorremmo interrompere il corso del pensiero freudiano, ma ci preme sottolineare l'esattezza della sua osservazione: Baudelaire, all'acme della melanconia, progetta e in parte redige *Mon cœur mis à nu*). Inoltre, se il melanconico ha pur subito una perdita che riguarda l'oggetto, da ciò che egli dichiara «risulta una perdita che riguarda l'Io». Questo è un punto di discriminazione fra lutto e melanconia molto importante, decisivo. E poi: allo «straordinario avvilitamento del sentimento di sé», all'«enorme impoverimento dell'Io» si accompagnano tali autorimproveri e autoaccuse che alla fin fine non ci si può sottrarre all'impressione che i più intensi di essi si attagliano pochissimo alla persona del melanconico, mentre «si adattano perfettamente ad un'altra persona che il malato ama, ha amato o dovrebbe amare» (la madre, nel caso di Baudelaire). Ci si rende allora conto che gli autorimproveri sono in realtà «rimproveri rivolti ad un oggetto d'amore, e da questo poi distolti e riversati sull'Io del malato».

Questa è la vera chiave per comprendere il quadro patologico della melanconia. Le «lamentele» sono in realtà «lagnanze» (*Klagen*), cioè sostanzialmente «querele», «accuse». Scrive al proposito Quinodoz, uno psicoanalista kleiniano: «Scoprendo che, quando il melanconico dichiara: "Mi detesto", in realtà esprime un "Ti detesto", pieno di odio destinato

inconsciamente all'oggetto amato: Freud ebbe un'intuizione geniale» (1992, p. 64). Questi melanconici, poi, sono persone che «si comportano sempre come se fossero state offese e come se fosse stata loro arrecata una grave ingiustizia» (si rilegga l'epistolario alla madre, per capire la melanconia di Baudelaire). Tutto ciò è spiegabile col fatto che il loro modo di agire o di reagire deriva da una «costellazione psichica di rivolta».

È a questo punto che Freud introduce una triplice serie di considerazioni importantissime. Primo: una forte «fissazione all'oggetto d'amore»; «All'inizio ebbe luogo una scelta oggettuale; poi, a causa di una reale mortificazione o di una delusione subita dalla persona amata, questa relazione oggettuale fu gravemente turbata». Secondo: le «basi narcisistiche» della scelta oggettuale; «L'Io vorrebbe incorporare in sé tale oggetto e, data la fase orale o cannibalesca della propria evoluzione libidica, vorrebbe incorporarlo divorandolo» (Abraham arricchirà di molto questo punto). Terzo: «L'ambivalenza insita nella relazione amorosa»; nella melanconia una serie di casi «di mortificazione, di sensazione di aver subito un torto, di delusione, che o generano un contrasto tra amore e odio, o possono rafforzare un'ambivalenza già esistente». Date queste premesse – fissazione all'oggetto d'amore, base narcisistica di questo amore, sentimenti di forte ambivalenza verso l'oggetto – avviene nello spazio mentale qualcosa di veramente clamoroso, dato che dalla scena esterna si passa ora, repentinamente, alla scena interna (dall'intersichico all'infrapsichico). Accade precisamente che l'Io s'identifica con l'oggetto perduto e lo pone dentro di sé (lo intrometta): «L'ombra dell'oggetto cadde così sull'Io». Da questo momento in poi, «il conflitto fra l'Io e la persona amata» si trasforma in «un dissidio fra l'attività critica dell'Io» (o super-Io, nozione che Freud introdurrà solo nel 1922) e «l'Io alterato dall'identificazione». In tal modo possono aver libero corso tutti quei «conflitti» che erano propri del rapporto ambivalente con l'oggetto: «Quando l'amore per un oggetto si è rifugiato nell'identificazione narcisistica – ma si tratta di un amore a cui non si può rinunciare nonostante si sia rinunciato all'oggetto stesso – accade che l'odio si metta all'opera contro questo oggetto sostitutivo oltraggiandolo, denigrandolo, facendolo soffrire e ricavando da questa sofferenza un sadico soddisfacimento». Solo che, essendosi il conflitto interpersonale trasferito all'interno del soggetto, divenendo allora intrapsichico, non è più l'Io che attacca e aggredisce l'oggetto, ma è il super-Io sadico che odia e tyranneggia l'Io alterato dall'identificazione. Freud ha cura di precisare che «l'autotormentarsi del melanconico significa il soddisfacimento di tendenze sadiche e di odio». E addirittura un eventuale suicidio è determinato da impulsi omicidi diretti sull'oggetto perduto.

C'è poi una breve appendice sulla «mania», ma sostanzialmente il saggio di Freud si chiude qua, mostrando tutta la sua genialità e la sua straripante creatività interna. In *Psicologia delle masse e analisi dell'Io* (1921), Freud parla della melanconia come di un fenomeno di scissione dell'Io: «L'Io diviso, scisso in due parti, una delle quali infierisce sull'altra»; in *L'Io e l'Es* (1922), egli afferma, sempre a proposito della melanconia, che «il super-Io ultrapotente infuria violentemente e senza pietà contro l'Io, come se si fosse impossessato di tutto il sadismo disponibile nell'individuo». È come se predominasse e fiorisse nel super-Io «una sorta di coltura pura della pulsione di morte». Questa aggiunta è preziosa, in quanto mostra il carattere iperbolico del processo melanconico, tanto da giustificare un diretto intervento della pulsione di morte. Il super-Io melanconico è come i quattro cavalieri dell'Apocalisse, che portano desolazione, sterminio e distruzione.

In una nota a *Lutto e melanconia*, Freud rinvia a un saggio che fa anch'esso parte della *Metapsicologia*, vale a dire a *Pulsioni e loro destini* (1915). Questo rinvio è particolarmente importante perché ci fa capire tutta la portata dinamica dell'ambivalenza amore/odio. Scrive Freud che la regressione alla fase orale-cannibalesca – tipica del melanconico – è caratterizzata dalla tendenza a «incorporare in sé, o divorare, una specie di amore compatibile con l'abolizione dell'esistenza separata dell'oggetto, che può quindi essere designato come ambivalente»; in altre parole, l'identificazione introiettiva dell'oggetto con l'Io si presenta con le caratteristiche dell'incorporazione, in base alla quale l'oggetto viene mangiato, divorato, fatto a pezzi: nel momento stesso in cui il soggetto lo vuole vicino a sé, dentro di sé, lo sevizia e lo uccide, tanto forte è la passione ambivalente. Nella successiva fase dell'organizzazione sadico-anale che, come mostrerà Abraham, ha una grandissima importanza nell'economia della melanconia, «l'impulso verso l'oggetto si presenta come spinta ad appropriarsene, e non importa se l'oggetto viene danneggiato o annientato. Tale forma dell'amore non si distingue quasi dall'odio». Nella malinconia l'amore ha nome: odio. E in effetti l'odio svolge un ruolo di primo piano nel soggetto melanconico: «La storia dell'origine e dei rapporti dell'amore ci fa intendere perché tanto spesso esso si manifesti in forma "ambivalente", e cioè accompagnato da moti di odio verso il medesimo oggetto». Freud conclude: «Quando la relazione amorosa verso un oggetto viene troncata, l'odio sorge non di rado al suo posto, cosicché noi ritraiamo l'impressione di una conversione dell'amore in odio».

Ci sembra che la lucidissima disamina del processo melanconico da parte del grande maestro viennese getti una luce straordinaria sul mondo di Baudelaire, anche nel senso di dare formulazione scientifica a fenome-

ni descritti dal poeta in modo nitido e plastico assieme. L'architettura complessa delle FdM articola e contiene un volume mentale percorso da violente dinamiche: il volto, il tempo, la morte; pezzi dell'oggetto e dell'Io scissi, proiettati, penetrati; corpi idealizzati o svuotati, occupati e controllati con sadismo; falde dell'Io sprofondate nel «gouffre» a generare angoscia e melanconia; evocazione nostalgica del corpo intero, proiettato in spazi e tempi «profondi», mondo delle percezioni e delle emozioni arcaiche che il poeta in agonia trasforma in oggetto prezioso di poesia. È quel che Bonnefoy chiama l'incontro del corpo ferito con il linguaggio immortale. Baudelaire ha inaugurato un dire poetico fondato sugli oggetti in relazione, ben sapendo le vicissitudini dell'oggetto (scisso, introiettato, proiettato, idealizzato, annientato, ricostruito ecc.) e ben consapevole che il pensiero poetante è creato dalle emozioni più profonde, generatrici di significato. Baudelaire scopre che i fantasmi sono il contenuto primario dei nostri processi psichici inconsci, che le dinamiche della mente si possono vedere come drammi vivi e in movimento, come scene che si svolgono incessantemente su un palcoscenico. Così il dramma del mondo interno – sostanziato dagli oggetti introiettati sui quali il soggetto ha proiettato le sue fantasie – condiziona fortemente la percezione del mondo esterno, tanto che la caratteristica saliente del fantasma è da porsi come un'interpretazione soggettiva della realtà. Sicché noi ci accostiamo alla poesia di Baudelaire come a una realtà che corrisponde a quel teatro della mente che tratta realtà interne, «in volume», fondate – «dans les années profondes» – sulla quadridimensionalità di tempo, spazio, corpo.

Come abbiamo già accennato, Abraham, nel 1924, nell'imponente studio intitolato *Tentativo di una storia evolutiva della libido* (dove, peraltro, è questione soprattutto di melanconia), arricchisce e sviluppa a tal punto il pensiero freudiano da aprire una vera e propria nuova stagione della riflessione psicoanalitica sulla «folia maniaco-depressiva». Ne riprenderemo qui qualche passo, nella misura in cui il lavoro di Abraham (fra l'altro ricco di stupendi casi clinici) ci aiuti a comprendere ancor più in profondità il continente Baudelaire.

Abraham approfondisce soprattutto gli aspetti orali-cannibaleschi e sadico-anali della melanconia, sottolineando con grande audacia le vicissitudini introietive e proietive dell'oggetto d'amore perduto. Egli scorge però nella melanconia, prima di tutto, «una forte ambivalenza dell'intera vita pulsionale, un insufficiente equilibrio tra impulsi d'amore e impulsi di odio»; e quindi rileva imponenti «manifestazioni di sadismo, particolarmente impulsi d'odio, ostili e distruttivi dell'oggetto». Sia attraverso meccanismi orali («L'oggetto è incorporato e subisce con ciò il destino dell'annientamento») sia attraverso meccanismi anali (annientamento del-

l'oggetto attraverso i correlati mentali dell'evacuazione). «Ci si libera di una persona che non si ama più per mezzo della defecazione»: viene in mente che la stessa scelta baudelaireana dell'oggetto d'amore – la mulatta Jeanne Duval, la *Vénus noire* – è un preclaro esempio di scelta anale d'oggetto. La meta del melanconico è una meta a sua volta ambivalente: mira infatti tanto a trattenere presso di sé l'oggetto (introiezione), tanto a distruggerlo, ad annientarlo (incorporazione cannibalesca, espulsione sadica). L'oggetto viene perduto, ritrovato e annientato.

A questa *paradossalità* delle relazioni melanconiche con l'oggetto, il soggetto cerca di riparare «prendendo su di sé l'ostilità che spetta all'oggetto». Ma il conflitto è solo spostato dalla scena esterna a quella interna: anzi, l'introiezione dell'oggetto e l'identificazione dell'Io con esso scatenano ancor di più il sadismo del super-Io. «Ogni sentimento d'amore è immediatamente minacciato da impulsi opposti. Una qualsivoglia mancanza, una delusione da parte dell'oggetto d'amore fa sorgere una violentissima ondata di odio». La melanconia è quindi governata da violente oscillazioni della bipolarità: l'amore infinito si esprime attraverso un odio altrettanto immenso. Preziose per il caso Baudelaire risultano per noi le osservazioni di Abraham a proposito dell'oggetto-madre: «È una delusione d'amore quel che costituisce il preludio di una depressione melanconica» (ripetizione di uno «scoramento originario»): «Una nostalgia del seno materno difficilmente descrivibile nella sua forza» (è tutto Baudelaire); «Una grave lesione del narcisismo infantile» (ancora Baudelaire); «Ferito in modo disastroso il suo desiderio di amore narcisistico» (il secondo matrimonio di Caroline); «Tutta la rabbia per questa delusione» (è ancora Baudelaire) riguarderà selettivamente la madre. E ancora: «Tutta l'ostilità del melanconico verso la madre» deriva dal fatto che la «privazione del seno» (in senso ampio) è sentita come «evirazione originaria» (ancora Baudelaire): ne nasce un'irriducibile «sete di vendetta» («Mi vendicherò alla grande», non cessa di ripetere Baudelaire nei suoi ultimi anni).

Molto vicino a Baudelaire ci pare un caso magistralmente analizzato da Abraham. Confessa un paziente: «Fin da bambino sono sempre stato afflitto per qualcosa. Ero sempre serio, mai sereno, sempre pensieroso e triste». Al termine dell'analisi, Abraham commenta: «Incapace tanto di un amore compiuto quanto di un odio irriducibile, il bambino cade in preda a un sentimento di depressione»; ma questo «scoramento originario» è a sua volta estremamente ambivalente, contiene «odio, rabbia, rassegnazione, sentimenti di abbandono e disperazione». Ricapitoliamo tutto il ciclo del processo: «A una delusione insopportabile provocata dall'oggetto d'amore si connette la tendenza a espellerlo come un contenuto corporale e ad annientarlo. Poi segue l'introiezione, il divorare l'oggetto come forma

specifica dell'identificazione narcisistica nella melanconia. La sete di vendetta sadica si sfoga ora in un tormento di se stessi in parte piacevole». Col tempo, l'oggetto viene restituito al mondo esterno: una finale «evacuazione» chiude il processo del «lutto arcaico».

C'è da chiedersi se nel Baudelaire maturo non prevalga l'introiezione cannibalesca dell'oggetto (il prevalere dell'oralità è dimostrata da un numero notevole di poesie), mentre nell'ultimo Baudelaire prevale l'espulsione sadica, come mostrano benissimo i poemetti in prosa, i frammenti di *Pauvre Belgique* nonché parecchi aforismi di *Mon cœur mis à nu* (il motivo scatologico affiora con particolare evidenza). Anche per Abraham, comunque, è centrale nella melanconia il «conflitto d'ambivalenza». Come dice acutamente Edith Jacobson, siamo in presenza di una «situazione di intollerabile ambivalenza»: «Una situazione in cui il soggetto viene irretito in una lotta fatale tra istanze estremamente masochistiche e passive, e impulsi fortemente sadici e omicidi nei confronti dell'oggetto d'amore» (1977, pp. 238-9). Nell'arco di questi due impulsi fatali è contenuto tutto il dramma *morale* di Baudelaire.

Da noi Gozzetti (1996) si è interessato al contributo di Melanie Klein alla genesi e allo sviluppo degli stati melanconici. Dopo due imponenti studi della Klein sulla nevrosi e psicosi degli stati maniaco-depressivi (1934 e 1940) non è più possibile prescindere dalla considerazione che «in ogni lutto o perdita riprendiamo a rivivere la catena dei lutti e delle separazioni, e ad avere la dolorosa consapevolezza dell'ambivalenza verso l'Oggetto perduto e la certezza che una parte del Sé è andata perduta per sempre; con questa consapevolezza si ricostruiscono le premesse per anelare con speranza verso mete, non ancora intraviste, di rinnovata creatività» (Gozzetti 1996, p. 92). Fondamentale è la distinzione tra angosce persecutorie (nella posizione schizo-paranoide) e angosce depressive (nella posizione depressiva). Dice benissimo Gozzetti: «Non si deve pensare a tappe statiche e collocate in un tempo arcano infantile, ma ad un movimento, ad un lavoro interno che dura tutta la vita: disintegrazione dell'Oggetto con sopravvalutazione paranoide di aspetti parziali, integrazione e struggimento per i danni inflitti, voracità e dedizione legati ad un'ambivalenza che è propria di ogni uomo. Quando non si trova una misura o un'armonia tra queste coppie, e l'ambivalenza è accentuata, si apre la strada alla possibilità del manifestarsi di crisi melanconiche» (*ibid.*, p. 94). Acquisizione kleiniana è per altro che mentre nel lutto il soggetto ha che fare con un oggetto esterno, nella melanconia ha a che fare con un oggetto interno; mentre nella posizione depressiva si accendono con particolare intensità i fuochi dell'ambivalenza (amore e odio) che per il melanconico non si riappacificano più (si veda anche il lavoro capitale di Grinberg 1990).

Borgna, nel suo fondamentale lavoro sulla melanconia, inserisce a un certo punto un capitolo sulla *Stimmung* melanconica e la creatività; e cita come paradigmatiche due lettere di Leopardi a Pietro Giordani. Così faremo anche noi. Il 30 aprile 1817 Leopardi scrive: «A tutto questo aggiunga l'ostinata nera orrenda barbara malinconia che mi lima e mi divora, e collo studio s'alimenta e senza studio s'accresce. So ben io qual è, e l'ho provata, ma ora non la provo più, quella dolce malinconia che partorisce le belle cose, più dolce dell'allegria, la quale, se m'è permesso di dir così, è come il crepuscolo, dove questa è notte fittissima e orribile, è veleno, come Ella dice, che distrugge le forze del corpo e dello spirito». E il 19 novembre 1819 così si esprime: «Se in questo momento impazzissi, io credo che la mia pazzia sarebbe di seder sempre cogli occhi attoniti, colla bocca aperta, colle mani tra le ginocchia, senza né ridere né piangere, né muovermi altro che per forza dal luogo dove mi trovassi. Non ho più lena di concepire nessun desiderio, neanche della morte, non perché io la tenga in nessun conto, ma non vedo più divario tra la morte e questa mia vita, dove non viene più a consolarmi neppure il dolore [...] Questa è la prima volta che non solo la noia mi opprime e stanca, ma mi affanna e lacerava come un dolore gravissimo; e sono così spaventato della vanità di tutte le cose, e della condizione degli uomini, morte tutte le passioni, come sono spente nell'animo mio, che ne vo fuori di me, considerando ch'è un niente anche la mia disperazione». Poi Borgna accenna a Baudelaire sulla scorta di Starobinski, e soprattutto dà rilievo all'*Erlebnis* doloroso e profondo di Maria Grubbe, nell'omonimo romanzo di Jacobsen: «Ci si sente agitati e inquieti e oppressi, non si vede da nessuna parte nessuna speranza che ci possa dare conforto! È come se un peso inesplicabile scendesse su di noi e ci togliesse il respiro; e il cuore ci si strugge e ci si ammalia; e ci si sente stanche persino dei propri pensieri; e si vorrebbe non esser mai nati! Tuttavia non mi è mai capitato, proprio mai, che fosse la caducità delle cose umane e delle umane gioie ciò che rendeva la mia anima così pesante, in tutti i suoi pensieri, e così triste. No: è tutta un'altra cosa. È... Ecco: non è facile dare un nome a questa tristezza; ma mi pare talora che sia qualcosa come se si soffrisse per qualche nascosta infermità che vi è nella nostra natura: come se nell'anima si fosse fatto un guasto, che la rendesse diversa da tutte le altre anime, diversa e più misera, sotto ogni riguardo» (Borgna 1992, pp. 148-50). Ma la melanconia clinica – conclude Borgna – può sollecitare e sfidare un'esistenza quotidiana e banale, come quella di ciascuno di noi, fino a farne riemergere strutture di significato e aree di introspezione e di riflessione inimmaginabili prima dell'evenienza depressiva. E qui Borgna sembra parlare di Baudelaire: «La sofferenza che scaturisce dal vissuto della malattia dilata vertiginosamente le profondità

degli abissi che si aprono nella conoscenza della propria soggettività e della propria esistenza [...] Terremoti di angoscia e di devastazione emozionale» (1992, p. 157). Proprio questi affetti primordiali caratterizzano il vissuto e l'opera di Baudelaire: ed è singolare che uno psichiatra come Borgna debba ricorrere al lessico baudelaireiano per descrivere la malattia melanconica: «Le profondità degli abissi»...

A concludere è il poeta Jouve: «Baudelaire ha scoperto la sorgente inconscia della Poesia» (1958, p. 14).

Charles Baudelaire nasce il 9 aprile 1821. Appartiene alla seconda generazione romantica, che è anche quella dei parnassiani e dei realisti. È contemporaneo di Flaubert e Courbet. Cresce nell'ammirazione di Chateaubriand e di Balzac. Conosciamo poco dell'infanzia e dell'adolescenza di Baudelaire, giacché egli non ama le confessioni alla maniera di Rousseau, e ciò che ne ha detto è attribuibile alla leggenda.

Suo padre era nato nel 1759 e quindi ha 62 anni quando nasce Charles. Si era sposato una prima volta nel 1797 e aveva avuto un figlio, Claude-Alphonse, nato nel 1805 e quindi più vecchio di Charles di sedici anni. I rapporti tra i fratellastri sono improntati all'indifferenza prima che Charles dimentichi completamente Claude-Alphonse. Il padre, durante l'Impero, viene nominato «segretario della commissione amministrativa e controllore delle spese del Senato», poi «capo degli uffici della Pretura», e a questo titolo dispone di un appartamento nei giardini del Lussemburgo. Pittore dilettante, possiede una collezione di quadri di non poco valore. Diventato vedovo nel 1814, va in pensione e s'installa in rue Hautefeuille 18, in pieno Quartiere latino. Nel 1819 sposa la giovane Caroline Archenbaut-Dufays, che allora ha 26 anni, orfana di padre e di madre. Joseph-François Baudelaire, ammalato da qualche anno, muore nel 1827, quando Charles ha solo sei anni. Abbiamo visto, esaminando le lettere alla madre, come per Baudelaire questo sia stato il paradiso perduto: «J'étais toujours vivant en toi, tu étais uniquement à moi. Tu étais à la fois une idole et un camarade», vivevo sempre in te, tu eri unicamente mia. Eri insieme un idolo e un compagno. L'amore-passione in lui esiste per così dire allo stato puro. In questo sentimento esclusivo niente conta al di fuori del suo oggetto. Accaparra l'anima intera. Tale è l'amore del piccolo Charles. La felicità immensa lo ha investito in pieno. La madre, sua madre, gli appartiene completamente. Questo tesoro di tenera vivacità, i capelli odorosi, il seno dolce e tiepido, tutto ciò è il suo bene (Porché 1944, p. 47). La

vedovanza dura poco: nel novembre 1828 Caroline sposa un militare, il comandante Aupick, che pensa solo alla carriera fino a diventare prima ambasciatore e poi generale di corpo d'armata. I rapporti fra Charles e il patrigno, nonostante la leggenda contraria, sono all'inizio discreti.

Nel 1834 Aupick viene trasferito a Lione e tutta la famiglia lo segue. Dopo aver passato alcuni mesi presso la pensione Delorme, «sporca, mal tenuta, in disordine», Charles entra al Collège Royal. Richiamato a Parigi, Aupick iscrive Charles al prestigioso collegio Louis-le-Grand, da dove viene espulso per un incidente misterioso. Seguito da un ripetitore, supererà la maturità nell'agosto 1839. Si iscrive a Giurisprudenza per compiacere la famiglia, ma non seguirà nemmeno una lezione. Secondo la leggenda, da lui stesso alimentata, si lega a Balzac e Nerval. Invece passa le sue giornate alla pensione Bailly e Lévêque, in place de l'Estrapade, in pieno Quartiere latino, dove trascorre giornate allegre e dissipate piuttosto che studiose con gli amici Prarond, Chenevière e Dozon, che fonderanno di lì a poco l'«Ecole normande». Charles è legato a una prostituta del quartiere, Sarah, dalla quale prenderà la sifilide, che lo condurrà a una morte precoce: «Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle,/ Femme impure! L'ennui rend ton âme cruelle» («Ti porteresti a letto il mondo intero,/ Donna impura! La noia rende la tua anima crudele»).

La famiglia è disperata e il generale prende la risoluzione di strapparla da un ambiente equivoco, facendogli fare un lungo viaggio fino in India. Partenza dunque sul Paquebot des Mers-du-Sud. Ma la nave ha un incidente e deve sostare alle Mauritius, da dove Charles non proseguirà oltre. Scrive un sonetto, che entrerà nelle FdM col titolo di *A une dame créole*, scritto in onore della moglie di Autard de Bragard, che lo accoglie nell'isola con gentilezza. Poi è la via del ritorno in patria, il viaggio punitivo è finito e il fratellastro raccomanda al generale di ricevere Charles come un figliol prodigo. E così avviene. Ma cosa fare di Charles ora?

Il 9 aprile 1842 egli raggiunge la maggiore età ed entra in possesso dell'eredità paterna: 100 000 franchi oro (corrispondenti a 350 000 euro del 2006). Una somma ingente per il giovane Baudelaire. Questi s'installa all'Île Saint-Louis, un quartiere esclusivo: prima soggiorna al quai de Béthune, poi si trasferisce nel leggendario Hotel Pimodan, dove conduce una vita spensierata e di lusso. Celebre è rimasta la divisa del perfetto *dandy* che vuole essere: abito nero, camicia molto fine, bianchissima col collo ribattuto, cravatta sangue di bue, cappello alto, guanti rosa pallido. Le Vavas seur lo definisce così: «Byron vestito da Brummel»... Il mercante d'arte che ha bottega allo stesso Hotel Pimodan, Arondel, lo fornisce di copie assai ben fatte di Bassano, Tintoretto, Correggio, Poussin, Velázquez. Il patrimonio diminuisce vistosamente.

Per evitare che Baudelaire dilapidi tutti i suoi beni, la famiglia affida al notaio Ancelle la tutela del patrimonio rimasto (una metà) in cambio di una rendita, per lui insufficiente, di 200 franchi al mese. «È stata una castrazione», afferma seccamente Jouve. «Une humiliation affreuse», una spaventosa umiliazione, dice il poeta, che ormai vivrà di espedienti o della borsa non sempre generosa della madre. Baudelaire, davanti alla legge, torna a essere minore. Una ferita narcisistica mai rimarginata, sino alla fine. E qui si colloca il tentativo di suicidio: Baudelaire non ha nessuna intenzione di ammazzarsi, si scalfisce il corpo con un coltellino e tutto sanguinante si presenta in casa Aupick. Capiranno il suo dolore?

Antoine Adam e Claude Pichois pensano che a questa data numerose FdM siano già composte, salvo pochi ritocchi successivi. Ma il 1857 è ancora lontano. Un'attività che lo occupa per il momento è la collaborazione a giornali satirici: per esempio il «Corsaire-Satan» e «L'Esprit public». Egli pubblica dei saggetti umoristici, quali *Comment on paie ses dettes quand on a du génie*, *Choix de maximes consolantes sur l'amour*, *Conseils aux jeunes littérateurs*. E, un po' diffamatorio, contro il successo di Ponsard, sul «Tintamarre» *Mystères galants des théâtres de Paris*. Siamo nel 1846.

È con ogni probabilità nel periodo immediatamente successivo al suo ritorno in Francia che Baudelaire ha incontrato e si è legato in modo morboso e tossicodipendente a una mulatta, «Sorcière au flanc d'ébène», strega dal fianco d'ebano, Jeanne Duval – o Prosper o Lemer –, la *Vénus noire*, che gli ha ispirato così tante poesie, fra cui, mirabile, *Le balcon*. Non conosciamo di lei né le origini, né la data di nascita né quella della morte. Non possediamo di lei che qualche disegno a china di Baudelaire e un magnifico ritratto di Manet. All'epoca dell'Hotel Pimodan egli le aveva trovato un appartamento nei pressi, in rue de la Femme-Sans-Tête. Tempestosa fu la lunga relazione con Jeanne: slanci appassionati, litigi furibondi, ma sempre su un fondo di solidarietà indefettibile, se ancora da Bruxelles, alla fine della sua vita, il poeta le manderà dei soldi per curarsi.

Baudelaire confessa nei carnet che una passione dominante di tutta la sua vita sono state le «immagini». Così ha ora il modo di slanciarsi nella critica d'arte e recensisce il *Salon de 1845*. Svetta già il pittore più amato da Baudelaire, Delacroix, a cui dedicherà tante pagine elogiative e lo seguirà fino alla morte, occasione nella quale scriverà un lungo saggio sulla vita e le opere di Delacroix, nel 1863. «L'harmonie est sourde et profonde», l'armonia è sorda e profonda. Con quel «profond», che è un po' il sigillo della genialità dell'artista. «L'héroïsme de la vie moderne nous entoure et nous presse», l'eroismo della vita moderna ci circonda e ci assilla. Comincia qui il confronto col moderno, che diventerà l'emblema della sua

opera, della sua rottura epistemica. «Il più grande esempio di poesia moderna», dirà di lui Eliot; e Jouve parla a giusto titolo del «caso di Baudelaire», che è quello «del mondo moderno; il problema di Baudelaire è quello della poesia moderna».

Profondamente diverso è il *Salon de 1846*, che colpisce per la maturità della concezione estetica e per i giudizi infallibili. Baudelaire coglie l'occasione di una recensione della mostra per slanciarsi in una riflessione metodica sul senso della critica e la situazione dell'arte contemporanea. Diciotto capitoli si articolano secondo un piano unitario e meditato, in cui le osservazioni teoriche e tematiche si alternano alle analisi descrittive e le evocazioni suggestive. «Le chef de l'école moderne» restando sempre più Delacroix, baciato dalla stella del «sillon profond de Mélancolie» di cui abbiamo a lungo parlato nel I capitolo. Un altro tema centrale su cui si sofferma il critico è la caricatura. Per Baudelaire il riso è di derivazione satanica, poiché è ispirato dall'orgoglio. Esso esprime l'idea di superiorità, ora dell'uomo sull'uomo, ora dell'uomo sulla natura. Nel primo caso avremo a che fare col comico significativo, il comico dei costumi, nel secondo caso col comico assoluto, col grottesco. Il più illustre rappresentante del comico assoluto è E. T. A. Hoffmann, l'autore della *Principessa Brambilla*; nelle arti plastiche questo stesso comico non è raggiunto che da Goya. Il più potente caricaturista della modernità è senza dubbio Daumier, al quale Baudelaire consacra metà del suo saggio, ponendolo con geniale intuizione sullo stesso piano di Ingres e Delacroix. Con l'opera di Daumier «Vous verrez défilér devant vos yeux, dans sa réalité fantastique et saisissante, tout ce qu'une grande ville contient de vivantes monstruosités. Tout ce qu'elle renferme de trésors effrayants, grotesques, sinistres et bouffons, Daumier le connaît»¹.

Dopo brillanti esordi come critico d'arte, Baudelaire vive un periodo di sensibile esitazione, segnata da un *engagement* politico che ha stupito i suoi contemporanei tanto quanto la posterità. Il *dandy* che, nel *Salon de 1846*, aveva invitato la polizia municipale a «battere un repubblicano» – un nemico delle rose e dei profumi, un nemico sfegatato del lusso, delle belle arti e delle belle lettere – questo *dandy* sarebbe salito sulle barricate del Quarantotto? È là, tuttavia, che Jules Buisson l'ha visto: «Il 24 febbraio, di sera, lo incontrai all'incrocio di Buci, in mezzo a una folla di gente che aveva appena saccheggiato un armaiolo. Portava un bel fucile a due colpi, nuovo e lucente, e una cartucciera di cuoio giallo, essa pure immacolata. Venne verso di me simulando una grande eccitazione: "Ho appena

¹ «Vedrete sfilare davanti ai vostri occhi, nella sua realtà fantastica e incisiva, tutto quello che una grande città contiene di viventi monstruosité. Tutto quel che racchiude di tesori spaventosi, grotteschi, sinistri e buffoneschi, Daumier lo conosce».

sparato», mi disse. E poiché sorridevo, guardando la sua artiglieria tutta brillante e nuova – «Non certo per la Repubblica». Lui non mi rispondeva, gridava molto, e sempre il suo ritornello: bisognava andare a fucilare il generale Aupick».

Tuttavia, l'aggressività marcata che Baudelaire nutriva verso il patrigno non è sufficiente a spiegare la sua partecipazione al movimento rivoluzionario. Era stato preparato dalle sue letture: Swedenborg, Fourier, Proudhon. Sorgenti d'ispirazione dissimili a un primo sguardo, ma nell'Ottocento si scivolava facilmente dall'una all'altra. Non si poteva credere alla simbolica dei fiori senza impegnarsi, presto o tardi, nelle vie del socialismo. Le parole «simbolismo» e «socialismo» sono state inventate da Pierre Leroux, dal quale Baudelaire ha talvolta preso a prestito a memoria certe formule. La febbre rivoluzionaria di Baudelaire ha lasciato tracce tanto nella poesia quanto nei suoi scritti critici. I componimenti che, nelle FdM, formano la sezione *Le Vin*, come pure poesie come *La Rançon*, esaltano il lavoro e lo sforzo e promettono a chi pena la ricompensa del suo sforzo. Nella sorprendente prefazione ai *Chants et Chansons* di Pierre Dupont, che conobbe personalmente e di cui ammirava l'umanismo sentimentale molto popolare nel 1848, Baudelaire non esita a fustigare, in nome dell'arte per la morale e l'azione umanitaria, la «puerile utopia della scuola dell'*art pour l'art*».

Nel marzo 1851 Baudelaire pubblica undici FdM sul «*Messenger de l'Assemblée*», con il titolo *Les Limbes*. Incontro decisivo con l'opera di Poe e De Maistre, che a dire del poeta «m'ont appris à raisonner», mi hanno insegnato a ragionare. La prima grande «notice» sull'opera e la vita di Edgar Allan Poe viene pubblicata dalla «*Revue de Paris*» nel marzo e nell'aprile del 1852. È a questa data che il poeta comincia a tradurre sistematicamente l'opera in prosa di Poe (1852-65). Il successo di pubblico è sfolgorante e il libro con tutti gli altri sarà più volte ristampato velocemente. L'arte, sillaba Baudelaire leggendo e traducendo Poe, non ha altro fine che se stessa. Eccolo ritornato sulla retta via dopo l'innamoramento per il «socialismo» quarantottesco. De Maistre gli insegna un fatto fondamentale: che siamo tutti marchiati dal Male e che esiste una redenzione attraverso il dolore. Ma Baudelaire è poco incline a seguire il pensatore sulle vie della redenzione e afferma piuttosto la tragica verità nietzscheana, secondo cui la modernità va sotto il segno della morte di Dio.

Dopo la breve e paradossale storia di Baudelaire con Mme Sabatier (che gli ispirerà alcuni versi luminosi e idealizzanti), ecco che il poeta s'innamora di Marie Daubrun, attrice ed ex amante di Banville. Segnatamente essa gli ispira i magici versi dell'*Invitation au voyage*. Il 1852 è anche

l'anno in cui Baudelaire, essendo Jeanne divenuta un ostacolo alla sua felicità, si risolve a separarsi da lei e a non vederla mai più.

La storia delle FdM – più ancora di quella delle altre opere – si confonde con la storia della vita di Baudelaire. I poemi più vecchi risalgono ai suoi vent'anni; e quando si trova in esilio a Bruxelles il poeta offre al «Parnasse contemporain» un mazzo di nuove FdM, che verranno pubblicate proprio quando perde l'uso della parola. Così, lungo tutta la sua carriera letteraria, Baudelaire ha lavorato a questo libro-chiave della poesia moderna, che deve una parte della sua celebrità alla condanna per oltraggio alla morale pubblica e ai buoni costumi di sei poesie della prima edizione del 1857. È nell'ottobre del 1845 che Baudelaire, per la prima volta, manifesta pubblicamente il progetto di pubblicare una raccolta di versi. Sulla copertina di una satira di Pierre Dupont, *L'Agiotage*, si può leggere: «Prossima pubblicazione delle *Lesbiennes* di Baudelaire-Dufays». Asselineau si spinge fino a dichiarare che nel 1843-44 la maggior parte delle FdM erano «fatte» e che il poeta, pubblicandole, non avrà nulla da cambiare, tanto fu prematuramente padrone del suo stile e del suo pensiero poetante. Alla fine del 1848, *Les Lesbiennes* sono rimpiazzate da *Les Limbes*. È in un testo su Delacroix che Baudelaire evoca «la mélancolie singulière et opiniâtre» (la melanconia singolare e ostinata) del pittore, aggiungendo che l'artista ci guida «vers les limbes insondés de la tristesse», verso il limbo insondato della tristezza. È allo *spleen* che ci conduce questo secondo titolo. Abbandonato nel 1852, fa posto, nel 1855, a *Fleurs du Mal*. La tradizione vuole che non sia stato Baudelaire a trovarlo ma un suo amico, Hippolyte Babou. Libro lungamente maturato, le FdM sono anche un libro sapientemente costruito, come ben vide Barbey d'Aurevilly: ogni poesia, oltre il valore individuale, ha un valore di «posizione» e d'insieme che le conferisce l'«architettura segreta» del libro, «un piano calcolato dal poeta, meditativo e volontario».

Il volume è accolto con favore dalla stampa specializzata. È «Le Fige-ro», vicino agli ambienti governativi, che dà la stura a una serie di stroncature violentissime: «L'odioso comunica con l'ignobile, il ripugnante si allea con l'infetto. Mai si vide mordere e masticare tanti seni in così poche pagine; mai si assistette a una simile rivista di demoni, di feti, di diavoli, di tisi-ci, di gatti e di vermi. Questo libro è un ospedale aperto a tutte le demenze dello spirito, a tutti i putridumi del cuore, e ancora fosse per curarle, ma esse sono incurabili». Alcune settimane prima del processo alle FdM il generale Aupick, dopo essere stato ambasciatore a Madrid, poi senatore, era morto. La moglie si ritira a Honfleur, dove Baudelaire le renderà più di una visita. Fantasticò anche di installarsi lì per sottrarsi alla dissipazione della vita parigina, un po' come Flaubert che viveva da eremita a Croisset.

Qui si colloca l'amore platonico di Baudelaire per Mme Sabatier, che riceveva la domenica grossi nomi della letteratura e dell'arte ed era soprannominata «la Présidente». Alla libertà delle conversazioni, il poeta non si mescola: egli si atteggia a mistico. Nel giro di poche settimane le invia lettere anonime e poesie: «Vous êtes pour moi non seulement la plus attrayante des femmes, mais encore la plus chère et la plus précieuse des superstitions». L'amore da mistico si fa carnale, ed ecco la sconcertante reazione di Baudelaire: «Il y a quelques jours, tu étais une divinité, ce qui est si commode, ce qui est si beau, si inviolable. Te voilà femme maintenant»².

Perso il processo, espunte le sei poesie condannate, Baudelaire si rimette al lavoro e nell'alta vena creativa che lo pervade scrive trentacinque nuove poesie. Rivede attentamente il «plan», inserisce una nuova sezione intitolata *Tableaux parisiens*, e scrive alla madre: «Pour la première fois de ma vie, je suis presque content. Le livre est presque bien, et il restera, ce livre, comme témoignage de mon dégoût et de ma haine de toutes choses»³. Quanto alle «pièces condamnées» esse verranno inserite nelle *Epaves*, pubblicate da Poulet-Malassis a Bruxelles nel 1866. Ma è proprio questa nuova scrittura che lo rende impaziente di cominciare da capo un nuovo lavoro, diverso ma altrettanto moderno: «Dans certains états de l'âme presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle tout entière dans le spectacle, si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux. Il en devient le symbole»⁴. Ed ecco fiorire la prosa ondulata dello *Spleen de Paris*, poemetti in prosa che derivano la loro originalità dal costeggiare o anche attraversare il caos della vita moderna in una capitale «infame». Baudelaire è stanco dell'alto compito della Bellezza in versi, ha fatto dell'arte il proprio ideale, ma non crede più al potere redentore della poesia. Il sole nero della modernità è anche quello della melanconia.

All'opera ultramoderna, postmoderna di Constantin Guys è consacrato il saggio monumentale che unifica le aspettative dell'ultimo Baudelaire: *Le peintre de la vie moderne*, redatto nel 1859 e pubblicato nel 1863. «La foule est son domaine. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Etre hors de chez-soi, et pourtant se sentir partout chez-soi, voir le monde, tels sont quelques-uns des moindres

² «Qualche giorno fa, tu eri una divinità, il che è comodo, bello, inviolabile. Ora, eccoti donna».

³ «Per la prima volta in vita mia, sono quasi contento. Il libro è pressoché buono, e resterà, questo libro, come testimonianza del mio disgusto e del mio odio verso tutto».

⁴ «In certi stati d'animo quasi sovrannaturali, la profondità della vita si rivela nella sua interezza nello spettacolo, per quanto ordinario sia, che si ha sotto gli occhi. Esso ne diviene il simbolo».

dres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme un immense réservoir d'électricité»⁵.

La depressione si aggrava e non fa che pensare al suicidio. Nel marzo del 1861, confessa a Poulet-Malassis: «Depuis assez longtemps, je suis au bord du suicide, et ce qui me retient, c'est une raison étrangère à la lâcheté et même au regret, c'est l'orgueil qui m'empêche de laisser des affaires embrouillées. *Je laisserai de quoi payer*»⁶. Portati dalla logica stringente degli eventi, abbiamo lasciato indietro l'importantissimo *Salon de 1859*, in cui il poeta fa l'apologia dell'immaginazione: «Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf»⁷. Magnifica pagina, dove Baudelaire tratta con passione il problema della «profondeur» del mondo interno quadridimensionale. Questo elogio dell'immaginazione, che, sola, consente di penetrare quel reticolo di analogie che legano le impressioni ai sentimenti e alle idee, trascina necessariamente la condanna senza appello della dottrina realista, di cui Courbet, Champfleury e Duranty si erano fatti i paladini da alcuni anni. Una menzione a parte meritano i magnifici *Paradis artificiels*, dove il poeta tratta dell'esperienza delle droghe psicotrope. La sua condanna è ferma e risoluta: «Il est défendu à l'homme, sous peine de déchéance et de mort intellectuelle, de déranger les conditions primordiales de son existence et de rompre l'équilibre de ses facultés avec le milieu où elles sont destinées à se mouvoir, en un mot de déranger son destin, pour y substituer une fatalité d'un nouveau genre»⁸. Traducendo, riassumendo e commentando il libro autobiografico di De Quincey,

⁵ «La sua passione e la sua professione, sono quelle di sposare la follia. Per il perfetto passeggiatore, per l'osservatore appassionato, è un godimento immenso di prendere domicilio nel numero, nell'ondeggante, nel fuggitivo e l'infinito. Esser fuori casa e tuttavia sentirsi a casa propria dappertutto, vedere il mondo, essere al centro del mondo e restar nascosto al mondo, tali sono alcuni dei piaceri di questi spiriti indipendenti, appassionati, imparziali, che le parole non arrivano a definire. Così l'innamorato della vita universale entra nella folla come in una immensa riserva di elettricità».

⁶ «Da molto tempo, sono sull'orlo del suicidio, e ciò che mi trattiene è un motivo estraneo alla viltà o al rimpianto, è l'orgoglio che m'impedisce di lasciare gli affari imbrogliati. Lascerò di che pagare».

⁷ «Essa ha creato, all'inizio del mondo, l'analogia e la metafora. Scompone tutta la realtà, e, con i materiali ammassati e disposti secondo regole di cui non si può trovare l'origine se non nel più profondo dell'anima, essa crea un mondo nuovo, produce la sensazione del nuovo».

⁸ «È proibito all'uomo, sotto pena di decadimento e di morte intellettuale, di spostare le condizioni primordiali della sua esistenza e di rompere l'equilibrio delle sue facoltà con l'ambiente in cui esse sono destinate a muoversi, in una parola, di modificare il proprio destino, per sostituirvi una fatalità di un nuovo genere».

«mangiatore d'oppio», Baudelaire parla anche di sé, poiché il laudano che consuma in forti quantità è a base di oppio.

Baudelaire è disfatto, sta male, medita un libro di rancori e di vendette: è la scrittura dell'odio, sulla quale torneremo a tempo debito. Ci limitiamo per il momento a segnalare un passaggio importante di *Fusées*: «J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur. Maintenant j'ai toujours le vertige, et aujourd'hui 23 janvier 1862, j'ai subi un singulier avertissement, j'ai senti passer sur moi *le vent de l'aile de l'imbecillité*»⁹. E in una lettera alla madre che non abbiamo menzionato scrive: «J'ai besoin de vengeance comme un homme fatigué a besoin d'un bain», ho bisogno di vendetta come un uomo stanco ha bisogno di un bagno.

Siamo nel 1863, e Baudelaire parte per il Belgio. Amara realtà, il Belgio è peggio della Francia, un paese «assolutamente barbaro», e concepisce quindi l'idea di un libello contro il Belgio e i belgi, che continua la traiettoria della scrittura dell'odio. Per contrappasso, proprio in Belgio si conclude la sua parabola: caduto nella chiesa di Saint-Loup (è in compagnia di Rops), era destinato a non rialzarsi più. Dopo l'emiplegia, perde l'uso della parola, sa dire solo una bestemmia, «Crénom» (o «Cré non?»), perde lucidità, e muore il 31 agosto 1867. Amiamo ricordarlo, il nostro caro Baudelaire, riappacificato col mondo, come scriveva Asselineau, all'indomani della seconda edizione delle FdM (1861): «Allorché uscì la seconda edizione delle FdM, si può dire che Baudelaire era in pieno possesso della sua rinomanza. Le critiche amare e ingiuste di cui il libro era stato oggetto, all'indomani della sua prima pubblicazione, si erano taciute a questo secondo avvenimento. Chi ha visto Baudelaire in quel momento della sua vita, sorridente, fresco, ancor giovane sotto i suoi capelli biancheggianti, ha potuto riconoscere in lui l'azione salutare e calmante del tempo e del favore conquistato. Le inimicizie disarmavano; nuove simpatie, giovani, venivano a lui. Quando alla fine della giornata, egli scendeva sul boulevard, trovava al suo passaggio tutte le mani aperte, e lui le stringeva tutte, misurando la sua squisita gentilezza sul grado di abitudine o di familiarità. Ognuno trovava in lui un parlatore affascinante, suadente, suggestivo, allegro, inoffensivo per tutti, paterno e prodigo di buoni consigli ai giovani». Nel ricordo di Asselineau, il poeta sembra un patriarca, invece aveva esattamente quarant'anni. Le esequie hanno luogo il 2 settembre nella chiesa Saint-Honoré-d'Eylau, il corpo viene trasportato al cimitero di Montparnasse, seguito da alcuni amici e ammiratori, tra i quali Asselineau, Nadar, Champfleury, Verlaine, Veuillot, Jean Wallon. L'elo-

⁹ «Ho coltivato la mia isteria con godimento e terrore. Ora ho sempre le vertigini, e oggi 23 gennaio 1862, ho subito un singolare avvertimento, ho sentito passare su di me il vento dell'ala dell'imbecillità».

gio funebre è pronunciato da Banville. Ma è interessante ascoltare la parola poetica di Swinburne, all'unisono col suo oggetto:

«Fratello, al tempo in cui tu cantavi, conoscevi segreti, dolori sconosciuti ai nostri cuori, crudeli amori, germogli avvelenati, che il tuo cuore penetrante scopriva, e che per nessun'altro fiorivano di notte in climi maledetti; il raccolto celato delle ore di lussuria; e il peccato senza forma e il piacere muto; e i tuoi sogni singolari di un sonno agitato, in cui piangevano i tuoi occhi chiusi le menti affrante. Su ogni volto umano tu vedevi passare l'ombra di un altro; e gli uomini raccogliere ciò che seminano gli uomini. // Cuore senza tregua, anima implacata, che era avida di sonno e non più di vita o d'amore; avida di riposo e non più di battaglia, i cupi dèi della Morte fanno ormai guardia al tuo corpo, alla tua anima e alla sorgente dei tuoi canti. Non si sta bene forse là dove l'amore non può più far del male, dove il piacere non ha più aghi, più rimorsi né abiezione, dietro labbra che non possono più schiudersi? Non si sta bene là dove l'anima scivola fuori dal corpo; dove la carne, senza angoscia, si separa dalle ossa; come si vede la rugiada cadere dai ranuncoli?» (cit. da Porché 1973, pp. 483-4).

Nel 1868 l'editore Michel Lévy fa uscire la terza edizione delle FdM, quale primo tomo delle *Œuvres complètes* di Baudelaire a cura di Asselineau e Banville, testo uscito postumo e quindi non autorizzato dal poeta.

La madre morirà nel 1871¹⁰.

¹⁰ Per la stesura di questo capitolo abbiamo tenuto presente l'infallibile lavoro di Pichois - Ziegler, 2005, ma più di aiuto ci è stato il volumetto biografico-iconografico di Kopp 2004, pur senza disdegnare le sensibili notazioni della biografia di Porché 1944 e 1976.

IV. Una bellezza melanconica e profonda

Baudelaire è l'artista che, con Proust e Virginia Woolf, in assoluto, ha maggiormente vissuto il dramma della Bellezza, l'ansia verso la Bellezza, come autentico «momento d'essere» e come redenzione. È per così dire il più profondo «tema» della sua esistenza.

La Bellezza, però, non è qualcosa di immateriale, di statico, di eterno, è piuttosto un momento eccezionale, uno stato creativo della mente in cui il mistero della vita si squarcia e subito dopo si richiude, talvolta è il precario armonizzarsi degli elementi discordi che infuriano dentro, nel «profond». È il «sublime accordo», fuggitivo come il tempo.

Per Proust può darsi sotto forma di «petit pan de mur jaune», nella *Vista di Delft* di Vermeer («Il più bel quadro del mondo»), la cui luce accecante Bergotte scopre solo in punto di morte: «È così che avrei dovuto scrivere». Alla fine della *Recherche* l'Io narrato è colpito da un verso apparentemente crudele di Victor Hugo: «Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent». «Io dico che è legge crudele dell'arte che gli esseri muoiano e che noi stessi moriamo, dando fondo a tutte le sofferenze, perché spunti l'erba non dell'oblio ma della vita eterna, l'erba rigogliosa delle opere feconde, su cui le generazioni che verranno a fare allegramente, senza preoccuparsi per chi dorme là sotto, il loro "*déjeuner sur l'herbe*"» (1993, IV, 754). Questo struggimento di Bergotte e la maturità acquisita dal protagonista del libro di Proust verso l'oggetto rivelato fa tutt'uno col «nostro sordo dolore al cuore» che, grazie all'arte, «può innalzare sopra di sé, come un vessillo, il simbolo visibile e permanente di un'immagine» (1993, IV, 712).

Per Virginia Woolf la Bellezza si presenta come una nostalgica lacerazione (lo strazio di un segno dell'incanto): «Era quel momento fra le due luci, quando i colori vengono intensificati e il porpora e l'oro bruciano sui vetri delle finestre come il battito di un cuore eccitabile; quando chissà perché la bellezza del mondo che dovrà così presto soccombere, ha due tagli, uno di gioia, l'altro di angoscia, che ci dividono il cuore» (1996, p. 44).

Baudelaire si rifà a Wagner e al suo *Tannhäuser*: «Aucun musicien n'excelle, comme Wagner, à *peindre* l'espace et la profondeur [...] Il possède l'art de traduire, par des gradations subtiles, tout ce qu'il y a d'excès, d'immense. Il semble parfois qu'on retrouve peintes sur le fond des ténèbres, déchiré par la rêverie, les vertigineuses conceptions de l'opium»¹. Dove è notevole l'individuazione del mondo interno quadridimensionale, spazio e tempo, sotto il segno del «profondo»; poi è un'idea maturata traducendo Poe che l'arte, la poesia in particolare, è il genio della «traduzione», come dice Matte Blanco e ripete per altre vie Denis Gaita, seguito da Meltzer (ispirato da Bion). L'arte è una traduzione del mondo interno, l'artista ha questa strabiliante capacità di dar voce al mondo oggettuale inconscio, a far parlare l'esperienza «amodale» (Stern 1997), cioè la sinestesia o l'ossimoro o la metafora preverbale. Susan Isaacs, una delle più fedeli allieve della Klein, scrive che il mondo dei fantasmi (preverbale) viene prima vissuto poi conosciuto linguisticamente dal bambino che permane in tutti noi. Il poeta, scriveva Freud, è colui che sa ridestare con la massima fedeltà la fantasia inconscia soggiacente ai processi consci cioè linguistici. Prima viene la rappresentazione fantasmatica poi la rappresentazione conscia cioè il linguaggio (Funari 1984). In finale della citazione baudelairiana c'è l'evocazione esplicita del mondo tenebroso e *infinito* (ancora Matte Blanco) del «mangeur d'opium», cioè l'esperienza quadridimensionale del mondo interno melanconico e profondo. «Ténébreuse et profonde unité» del mondo delle sinestesie. «Tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le *spirituel* comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, *correspondant* [...] Ces épithètes sont puisés dans l'inépuisable fonds de l'*universelle analogie*». Che cos'è un poeta se non un «traducteur»?² La pensava così anche Proust: qual è il compito di un poeta se non di essere un buon traduttore del libro interno che ognuno reca con sé?

E nella geniale idea di Baudelaire di fissare il canone del «suo Bello», egli esce nella teoria della congiunzione degli opposti (ambivalenza sul piano mentale, ossimoro sul piano retorico). Si tratta di una testa di donna: una testa che fa fantasticare insieme, ma in modo confuso, «de volupté et de tristesse; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété, – soit une idée contraire, c'est-à-dire une ar-

¹ «Nessun musicista eccelle come Wagner nel rappresentare lo spazio e la profondità [...] Egli possiede l'arte di tradurre, attraverso sottili gradazioni, tutto ciò che vi è di eccessivo e di immenso. Sembra, talvolta, di ritrovare rappresentate nel fondo delle tenebre, lacerate dalla fantasticheria, le vertiginose concezioni dell'oppio».

² «Tutto, forma, movimento, numero, colore, profumo, nello spirituale come nel naturale, è significativo, reciproco, converso, corrispondente [...] Questi epiteti sono attinti nel fondo inesauribile dell'analogia universale».

deur, un désir de vivre, associé avec une amertume refluante, comme venant de privation ou de désespérance. Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau [...] Je ne conçois guère un type de Beauté où il n'y ait du *Malheur*¹.

Baudelaire, grande amante della pittura (come il padre), e lui stesso creatore di possenti immagini scopre nelle tele a lui care «Le secret douloureux qui me faisait languir», ma grazie alle immagini egli lo può contenere, lo può distanziare e, nel gioco dell'identità e dell'alterità, dell'introiezione e della proiezione, lo può far funzionare come un contenuto in un contenitore (secondo la memorabile concezione di Bion), in cui il Male viene metabolizzato e trasformato (si veda Magherini 1992). «Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion)», glorificare il culto delle immagini, la mia grande, la mia unica, la mia primitiva passione. «La capacità di conservare, trattenere, custodire rafforza la fiducia dell'Io, che, usando le parole di van Gogh, può allora "agire con audacia" nella trasformazione della relazione internalizzata» (Spira 1986, p. 30). Il fatto artistico ha indubbiamente per Baudelaire la capacità di imporre la sua forza contenente-trasformatrice nella percezione profonda della turbolenza e del caos nell'arrivo della posizione depressiva (Klein). Non si può comprendere l'Inferno di Baudelaire, se non si comprende anche il Purgatorio della sua concezione estetica e soprattutto l'importanza che l'atto e il fatto creativo assumevano per lui.

I testi consacrati da Baudelaire alla critica artistica e letteraria sono di un'importanza capitale per comprendere a fondo le FdM, giacché non solo si strutturano secondo motivi e temi ricorrenti che attraversano la sua opera poetica, ma si presentano, in modo abbacinante, con un'architettura di immagini che fanno da riserva e da corteo alle opere più propriamente creative. In tutta questa vasta sezione del lavoro di Baudelaire domina l'idea del «profond», della «profondeur», come luogo o dimensione psichica in cui si svolge il lavoro creativo, l'esperienza cruciale che lo determina o lo sollecita. Del resto, temi e immagini, che qui studieremo nel loro divenire diacronico, dal 1846 al 1863, mentre intessono una poetica e un'estetica baudelaيرية, valgono, a nostro avviso, quali preziosi riflessi del mondo interno, e dunque non sono scindibili che arbitrariamente dall'opera poetica. Perciò ci focalizzeremo soprattutto sulle immagini, sulle metafore, sui tratti «ossessivi» (come direbbe Mauron) che costellano tali testi.

¹ «Di voluttà e di tristezza, che comporti un'idea di melanconia, di stanchezza e anche di sazietà, – sia un'idea contraria, cioè un ardore di vivere, un desiderio di vivere, associato ad un'amarezza che rifluisce, proveniente da privazione o da disperazione. Il mistero, il rimpianto sono pure caratteri del Bello [...] Non concepisco un tipo di Bellezza in cui non ci sia Sciagura».

Se è trascurabile il *Salon de 1845*, ben altro valore riveste il *Salon de 1846*, in cui, prodigiosamente, il ventiquattrenne Baudelaire mostra di aver già conquistato un pensiero straordinariamente precoce e maturo. Col *Salon de 1846*, in altri termini, siamo già dentro il continente Baudelaire.

Mentre Delacroix è saldamente installato quale primo e insuperabile punto di riferimento, tre o quattro motivi ci vengono incontro con grande forza. Il primo verte intorno al concetto di *harmonie*. Attraverso la strabiliante metafora dei «mariages mélodieux» (a proposito del colore) entriamo in un mondo strutturato secondo il principio dell'«accordo», del «concerto», della «lotta armoniosa», della «riunione intima», del «perfetto ordinamento», della «massa armonica», dell'«accordo dei contrari». Fanno da sfondo contrastante quelle «lotte dannose» care ai «poeti corrotti», che hanno per esito opere «amare e violente». La metafora inaugurale viene ripresa e sviluppata quasi a sigillare il tema: «La mélodie est l'unité dans la couleur», se un quadro è «mélodieux», «il a déjà un sens», se un quadro è melodioso, allora ha già un senso. Il reticolo delle immagini suggerisce un mondo interno in cui le coppie oggettuali convivono e si uniscono in modo «commensale» (secondo quanto teorizza Bion): sono creative, generative.

Accanto a questo mondo armonioso è presente una realtà dominata dall'ambivalenza che drammatizza l'ideale unitario d'esordio. Per quanto «armoniosa», vi è pure una «lotta» («lutte») fra le «masse», vale a dire un motivo conflittuale e agonistico, sia pur provvisoriamente risolto. Ma più avanti nel testo, si mescolano «plaisir et douleur» (ossimoro), così come il colore rosso si pone in antitesi al colore verde, pur entro una «melodia» di fondo. Se «chaque individu est une harmonie», è vero anche che il «principio universale» («le principe universel») vuole che trionfi la «dualità», che contraddice l'unità, «ne è la conseguenza», sicché «volupté profonde» convive con «lumière effrayante», luce spaventosa. Da ultimo, sul tono di una perplessa constatazione: «Accordare [«accorder»] tanti contrari non è lavoro da poco». Qui dunque il pensiero di Baudelaire pone un elemento dinamico, che non infrange l'armonia di fondo ma ne movimenta la sostanza. Gli oggetti del mondo interno dialogano contrastandosi pur senza giungere al punto di rottura.

Il terzo filone tematico fa capo a quella rivoluzione di marca kantiana che Baudelaire opera ponendo il soggetto, agente della costituzione della realtà, come filtro a cui giungono le percezioni del mondo esterno e in cui si elaborano i fantasmi del mondo interno. Questa è anche la sede di ogni processo creativo. L'«occhio», organo privilegiato della percezione, deve essere «illuminé par la lumière intérieure»; gli eventi determinanti avvengono «sous le ciel du crâne», «dans le laboratoire étroit et mystérieux du

cerveau»; l'artista non riceve dalla natura i «tipi umani», questi gli sono «révélés dans l'âme»; l'opera deve «reproduire la pensée intime de l'artiste», secondo «les ordres divins du cerveau» («Beauté intérieure»); si giunge all'incontro con la *rêverie* e col *rêve* (la fantasticheria e il sogno) quali poli antinomici al reale oggettivo, esaltatori di un «egoismo umano sostituito alla natura». Mescolando un lessico romantico con un lessico fisiologico («cranio», «cervello»), Baudelaire afferma risolutamente il primato del *teatro interno* quale luogo di elaborazione e trasformazione dei materiali predisposti per l'opera (la metafora del «laboratorio» ha un carattere alchemico). E qui s'impone la citazione della frase di Hanna Segal già utilizzata: «Il bisogno dell'artista è quello di ricreare ciò che egli sente nel profondo del suo mondo interno» (1991, p. 102).

Infine, prende campo un altro carattere saliente del Baudelaire più maturo: il motivo del dolore psichico e della melanconia. Il punto d'avvio è dato dalla *Pietà* di Delacroix, «La majestueuse reine des douleurs». Seguono i già ricordati sintagmi: «sillon profond de la Mélancolie», la «mélancolie singulière et opiniâtre», il «dolore» che l'opera «padroneggia», «l'idée douloureuse du temps», le «grandes mélancolies» (associate alle «Annales de la luxure»), la «haute et grave mélancolie» e il «deuil perpétuel». Profonda pensosità suscitata dall'opera di Delacroix, che apre le finestre mentali di Baudelaire a un territorio fin lì ancora tutto da esplorare: pare di assistere alla «célébration de quelque mystère douloureux» (le opere sono «filles de la douleur»). Questo insieme di nuclei dialetticamente in relazione – l'armonia, l'uomo interiore, l'uomo lacerato, il dolore e la melanconia – compongono una costellazione che Bion non avrebbe smentito, tanto l'*insight* del poeta è profondo. Ma questi elementi formano anche, precisamente, «l'héroïsme de la vie moderne», a prescindere dal fatto che «la vie parisienne est fertile en sujets poétiques et merveilleux». Il problema della modernità di Baudelaire non si risolve nel contingente e nell'esterno (qui dissentiamo in parte da Benjamin); consiste ancora una volta nella forte tensione tra elementi discordanti e contraddittori: la Bellezza contiene «quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire», «l'élément particulier de chaque beauté vient de nos passions». Nella turbolenza delle passioni – dolore, melanconia, lussuria, lacerazione – Baudelaire cerca quei «matrimoni melodiosi» che possano legare e collegare le polarità del mondo interno, in vista di un'*unità* che resta, per ora, grande criterio di verità («réunion intime», «unité profonde», l'eterno sintagma che tanto colpisce perché va all'originario).

In *Choix de maximes consolantes* (1846) la «riunione intima» si concretizza nell'immagine lacerata di una famiglia interna non più concorde; Baudelaire è «preso fra il gusto paterno per la moralità e il gusto tiranni-

co di una donna che bisogna disprezzare» (anche la «volupté» è «ténébreuse»). La polarità si estende: un misto «d'attraction et d'horreur»; sino a rievocare le emblematiche figure di Ormuz e Arimane che, nella concezione manichea del mondo, incarnano il principio del Bene e il principio del Male. La polarizzazione è completa e radicale: Baudelaire è consegnato alle «alternative terribili» («Alternatives terribles»). È dunque la risorgenza del complesso nucleare melanconico che qui orienta il pensiero; l'amore ambivalente verso l'oggetto d'amore perduto, che si manifesta con rabbia, disprezzo e odio. Se l'amore è ancora possibile, esso acquista già quella inclinazione al sadismo che è un tratto dominante in Baudelaire: «Amate bene colei che amate, vigorosamente, risolutamente, orientamente, ferocemente». L'amore «féroce» è quel che resta in un mondo in cui «tutto è per il meglio nel peggiore dei mondi possibili». Val la pena di ricordare che la dazione del Consiglio giudiziario (con la nomina del notaio Ancelle quale tutore) risale al settembre 1844: il narcisismo di Baudelaire viene marchiato a fuoco.

Una strabiliante immagine domina *Conseils aux jeunes littérateurs* (1946): quella di un *claustrum* (secondo la concettualizzazione di Meltzer, 1993): «Une circonférence dans laquelle est enfermée la volonté; mais cette circonférence est mouvante, vivante, tournoyante, et change tous les jours, toutes les minutes, toutes les secondes son cercle et son centre. Ainsi, entraînées par elle, toutes les volontés humaines y sont cloîtrées»⁴. È la prima volta in assoluto che compare quel *claustrum* entro cui si rinsera il melanconico e da cui non riesce più ad uscire, se non per piegare il capo al vessillo nero dell'angoscia (IV *Spleen*). Se si vuole, è una forma parossistica di identificazione proiettiva (Grinberg 1982 e Grotstein 1983).

Nella *Fanfarlo* (1847), unico tentativo baudelaireiano di novella (ampiamente autobiografica, ma narrativamente non risolta), egli dà inizio alla sua battaglia contro la Natura e il naturale, cui vanno a opporsi l'Artificio e l'artificiale. Già nel *Salon de 1846* compito dell'artista era quello di sostituire l'uomo alla Natura e protestare contro di essa (la «nature» è in modo assai trasparente una figurazione della madre); ma qui tutto ciò che è «naturel» – effusione sentimentale, bontà, ingenuità, matrimonio, nudità – viene violentemente irriso con un ghigno sarcastico che è il correlato dell'«autoidolatrie» del *dandy*. Il protagonista, Samuel Cramer (che però si firma anche come donna, Manuela de Monteverde, e Baudelaire firma i suoi primi lavori col cognome della madre: c'è un problema, dunque, di Padre), ap-

⁴ «Una conferenza nella quale sta rinchiusa la volontà, ma questa conferenza si muove, vive, gira e cambia ogni giorno, ogni minuto, ogni secondo il suo cerchio e il suo centro. Così, trascinati da essa, tutte le volontà umane vi stanno come in un chiostro».

pare al narratore come «le dieu de l'impuissance», il dio dell'impotenza – «dio moderno ed ermafrodita» – «illustre infelice» e «ambizioso triste», preda del «sole della pigrizia», che «lui vaporise et lui dévore cette moitié du génie dont le ciel l'a doué». Questo tratto ci rimanda all'accidia («a-kedós», senza cura, senza dolore, in-curia, in-dolenza) quale *melancholiae species*, riluttanza a operare, rallentamento e torpore, «ombra dell'oggetto che cade sull'Io» (Freud): tutto ciò gli proviene dalla figura materna, caratterizzata da «paresse maternelle», pigrizia materna, appunto. Un vero e proprio doppio materno è Mme de Cosmelly, che simboleggia l'*honnête femme*, con «atteggiamenti da vedova», amore asservito al legame coniugale, e tradita dal marito che le preferisce una volgare attricetta, la Fanfarlo. A nulla può la sua fedele dedizione di moglie, nemmeno degradata, truccata da prostituta («J'ai mis du rouge, monsieur, j'ai mis du rouge») ella riesce a riconquistare il marito e a salvare il matrimonio. D'altro canto, Cramer le si presenta ora come un sentimentale perverso, che mentre canta «la beauté des mères», la bellezza delle madri, va «in estasi platoniche di fronte alle sultane da bordello», ora come un cinico disperato, che dispensa «haine», odio, verso tutti e anche verso se stesso, che «vive per conoscere» mentre gli altri vivono per vivere, che ha «alterato l'accento della natura» e che si vede costretto a maledire il Padre che lo ha generato «rachitico e malfatto, predestinato a mettere al mondo solo dei nati-morti». Quanto all'amore, egli è un disilluso per esperienza («Les résultats du désillusionnement sont terribles»), convinto che «ogni amore finisce male», poiché, col tempo, l'idolo della passione diventa un «oggetto», «un objet», «objet non pas de haine mais de mépris et d'étonnement». (Stupisce piuttosto la lucidità con cui Baudelaire individua tratti della situazione familiare, e di se stesso, destinati a rimanere inalterati nel tempo: ma per il melanconico il tempo non passa mai, il futuro è già un passato). Stretto fra «tristes dissipations», «hideuse impuissance» e «venin d'ennui», accetta di sedurre la Fanfarlo e di strapparla dalle braccia di M. de Cosmelly.

Il racconto trova il suo culmine quando nell'alcova dell'attrice – serra di «miasmi bizzarri», a metà «bordello», a metà «santuario» – questa gli si offre «dans la splendeur radieuse et sacrée de sa nudité»: Samuel è in preda al panico e vuole Colombina, la Colombina che gli è «apparue le soir qu'elle m'a rendu fou avec son accoutrement fantasque et son corsage de saltimbanque» («Et n'oubliez pas le rouge»). In lui l'amore è «meno un affare dei sensi che di ragionamento. Era soprattutto fame del bello, considerava la riproduzione come un vizio e la gravidanza come una malattia da ragnò». (I commentatori non fanno mai cenno a una gravidanza di Mme Baudelaire, durante il suo breve vedovaggio, alla fine della quale ella diede alla luce un bambino già morto: chissà quali echi deve aver destato nel pic-

colo Charles questo inaudito avvenimento, quali deformazioni, quali fraintendimenti... Ci viene in mente la teoria psicoanalitica di Money-Kyrle sulla *misconception*, si veda Etchegoyen 1990, pp. 465-7). La storia ha una sua morale, perché Samuel, che finisce per innamorarsi veramente della Fanfarlo, precipita in un *ménage* «naturale» e, subito dopo, nella più schiacciante depressione: «Il était souvent seul dans son paradis», la Fanfarlo è tagliata fuori da questi viaggi mentali e statici di Samuel, così l'amore «commençait d'être malade de la mélancolie du bleu», la melanconia dell'azzurro. Il legame con la Fanfarlo diventa «terrible, désolant et honteux» (terribile, desolante e vergognoso), e nella nuova situazione non prova che «tristesse», «torture», «découragement», «mal incurable», «toutes les horreurs» del concubinaggio. Baudelaire si era legato a Jeanne Duval sin dal 1842, e ora sembra già pienamente consapevole del grave conflitto di ambivalenza e di tossicodipendenza nei suoi riguardi, che le FdM a lei ispirate mostreranno con spaventosa efficacia. Tanto per fare un esempio, si potrebbe citare qualche verso di *Bénédiction* (parla la donna del poeta: «Comme un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpète,/ J'arracherai ce cœur tout rouge de son sein,/ Et, pour rassasier ma bête favorite,/ Je le lui jeterai par terre avec dédain»)⁵ e al polo opposto, tutto pieno di trasporti d'amore, due versi del *Balcon* («Nous avons dit souvent d'impérissables choses», «Je croyais respirer le parfum de ton sang»; «Spesso abbiamo detto cose imperiture», «Credevo di respirare il profumo del tuo sangue»).

Dopo la pubblicazione della *Fanfarlo* si produce un lungo silenzio, che dura ben quattro anni (nell'aprile 1851 saranno già pronte undici FdM, pubblicate col titolo *Les Limbes*): è un periodo di silenziosa gestazione, di proficua elaborazione dei conflitti che infuriano nella sua mente. Cominciano certamente a germinare le FdM; avviene il suo decisivo incontro con Poe (che peraltro muore nel 1849); più che dai moti del '48, Baudelaire è scosso dalla morte di Balzac (1850). Attraverso questi lutti, che ne riattivano di più arcaici, egli può elaborare le perdite del passato e recuperare il primitivo senso d'interesse e preziosità degli oggetti del suo mondo interno (su questo punto specifico, si veda Grinberg 1990, pp. 125-208). Non dimentichiamo però il verso memorabile che egli scrive in apertura dell'*Ennemi*: «Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage», una tenebrosa tempesta.

Di questo travaglio profondo è testimonianza uno scritto del 26 agosto 1851, senza titolo, che comincia così: «A mesure que l'homme avance dans la vie...», a misura che l'uomo avanza nella vita... Qui è notevole la discriminazione fra un «bello» inteso come oggetto buono, e un

⁵ «Come un giovane uccello che trema e palpita,/ Strapperò il cuore tutto rosso dal suo petto,/ E, per sfamare la mia bestia favorita,/ Glielo getterò per terra con disprezzo».

«brutto» inteso come oggetto cattivo (ritorna la polarità costitutiva). Baudelaire scrive parole cui non siamo abituati: «La bellezza sarà la forma che garantisce più bontà, fedeltà, lealtà, finezza»; «La bruttezza sarà crudeltà, avarizia, stupidità, menzogna». Ridimensionato il narcisismo presente nella *Fanfarlo* si ha l'impressione che Baudelaire stenti molto a integrare, in profondo, la serie delle rappresentazioni positive (di sé e degli oggetti) con la serie delle rappresentazioni negative (di sé e degli oggetti: riprendiamo qui la terminologia propria allo psicoanalista Kernberg): sembra prevalere un teatro della scissione, che solo la poesia può in parte transcendere e riparare.

Dal mazzetto di poesie pubblicate – *Pluviôse irrité, Les mauvais amants, Le tonneau de la haine, De profundis clamavi, La cloche fêlée, Les hiboux* – promana il sentimento di una terribile esperienza di morte: una morte, come dice benissimo Jackson (1982, p. 14), non più vista «dall'esterno», ma «dall'interno». Baudelaire pare invocare la madre perché lo liberi dalla terribile notte dell'anima in cui è precipitato: «J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime,/ Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé» (*De profundis clamavi*). «Fond» vale «profond», siamo a un'esperienza originaria; e il «gouffre» connota drammaticamente la situazione di deiezione. Baudelaire ha trent'anni; ha già scritto alcuni tra i suoi versi più belli; al di là dello sfacelo melanconico, egli cerca di anettere ai territori della poesia il sentimento di morte. Come osserva acutamente la fedele discepola di Melanie Klein, Hanna Segal, «in una grande opera d'arte la pulsione di morte è completamente riconosciuta, fino al livello in cui può essere sopportata. Viene espressa ed è contenuta dalle pulsioni di vita e dalla creazione» (1984, p. 256). Per Bonnefoy, «nulla è vero se non è stato provato attraverso la morte. Baudelaire ha nominato la morte. Baudelaire ha scelto la morte, affinché la morte crescesse in lui come una coscienza ed egli potesse conoscere attraverso la morte. Il corpo, il luogo, il volto, ingigantiti a proporzioni stellari non appena conosciuti come mortali, costituiscono nelle FdM il nuovo orizzonte e la salvezza del discorso» (1959, pp. 255-6). La dipendenza, la malattia, la melanconia, l'angoscia hanno travolto l'esistenza di Baudelaire, ma hanno dato origine alla più tragica delle grandi opere dei tempi moderni. Come esce la mente critica in questo periodo d'intensa melanconia?

Nel testo su *Pierre Dupont* (1851), la poesia «non seulement constate, mais elle répare», non solo constata, ma ripara. Riparare significa rimettere in buono stato ciò che era stato danneggiato. La poesia non è legata alla mimesi del mondo esterno, ma restaura, rianima gli oggetti del mondo interno. Per quanto possa essere triste, desolante, tragica, essa opera la riparazione, ricostruisce con un rinnovamento, «ripara con la trasforma-

zione», come dice Marcelle Spira (1986, p. 45). Un «ricordo di dolore» stimola il lavoro poetico e dà luogo propriamente ad una «bellezza melanconica e profonda». Il sogno stesso è un lavoro inconscio che può essere decisivo per la trasformazione poetica («Se racheter par la poésie», riscattarsi attraverso la poesia): «Travail successif qui se fait *dans l'esprit de l'écrivain*» (corsivo nostro), lavoro che avviene nella mente dello scrittore. Non dimentichiamo queste parole testamentarie di Baudelaire. Modernità assoluta del poeta.

Non a caso, in uno scritto subito posteriore, *Le drame et les romans honnêtes* (1851), Baudelaire ritrova quell'unità che ha il significato di una composizione integrale, in un'armonizzazione formale del conflitto: «La première condition nécessaire pour faire un art sain est la croyance à l'unité intégrale», la credenza nell'unità integrale. Anche qui tocchiamo uno dei punti nodali del pensiero baudelairiano: l'«unité» («Ténébreuse et profonde») è uno di quei concetti che appaiono come originari, appartenenti a un'esperienza originaria. Gaita parla a giusto titolo di uno «sprofondamento arcaico del pensiero, dove una sensazione e un'idea hanno lo stesso profumo» (1991, p. 89). Un altro segno del profondo mutamento avvenuto in Baudelaire è costituito dal violento attacco contro il formalismo della bellezza plastica, tipico della nuova *Ecole païenne* (1852): «Il gusto smodato per la forma spinge a disordini mostruosi» («Désordres monstrueux»).

Di questo Baudelaire «moralista esistenziale» è testimonianza soprattutto il breve saggio *Du vin et du haschisch*, solo in parte ripreso nel *Poème du haschisch*, quale prima parte dei *Paradis artificiels* (1860). L'esperienza delle «droghe» coincide con quella di un narcisismo onnipotente e maniacale. Attraverso il vino s'ingenera un «uomo superiore»: «L'uomo, esasperando la sua personalità, crea in sé una sorta di divinità». Nasce dunque l'uomo-Dio, illuminato da un «sole interno» e volteggiante in una «danza suprema». Qui Baudelaire precorre Nietzsche e Artaud (segnatamente quello del *Voyage au pays des Tarahumaras*). Nietzsche, del resto, riconoscerà il debito e indicherà in Baudelaire un grande maestro della modernità.

Ma mentre il vino ha anche una funzione comunicativa e consolatoria, l'hashish si limita a «far crescere oltre misura la personalità umana», con l'intervento di un demone («Il demone vi ha invaso»), per cui l'uomo-Dio è più propriamente un uomo-Lucifero immerso nell'«ebbrezza vertiginosa», nella «felicità assoluta», nella «beatitudine calma e immobile» di uno stato «sovrannaturale»; «Ogni contraddizione è diventata unità». È vero che si consegue Poesia (non a caso Butor parlava dei *Paradis artificiels* come di un metadiscorso, la più bella descrizione della psicologia e fenome-

nologia dello stato e dell'atto poetico, Butor 1960), ma evitando «lavoro» e «dovere», in una depersonalizzazione che rende l'«estasi implacabile» («Implacable»). Gli oggetti «si deformano, si trasformano, e infine entrano nel vostro essere, oppure voi entrate in essi [...] I suoni sono colori, i colori sono musica [...] Una corrente d'idee vi trascina nel suo turbine vivo [...] Le proporzioni del tempo e dell'essere sono sconvolte dall'innumerabile moltitudine e dall'intensità delle sensazioni. Si vivono più vite nello spazio di un'ora. Non c'è più proporzione fra gli organi e i godimenti». È esattamente l'esperienza «amodale» di cui parla Stern: «Le esperienze appartenenti a campi diversi si accoppiano (il sensorio col motorio, il percettivo con l'affettivo ecc.): è l'esperienza amodale» (1987, p. 79). Quel che turba Baudelaire, in fondo, è essere costretto a una resa incondizionata della volizione: «Non siete più padroni di voi stessi», l'abbandono e la passività sono totali. Non stupisce perciò la condanna di una tale magia, anche se si riconosce trattarsi di un «développement excessif de l'état poétique»: «Les grands poètes sont des êtres qui pour le pur et libre exercice de la volonté parviennent à un état où ils sont à la fois cause et effet, sujet et objet, magnétiseur et somnambule»⁴.

Siamo così giunti al grande incontro di Baudelaire con Poe, suo *alter ego* per eccellenza («Intercesseur», intercessore, col padre e la governante Mariette): una convivenza che si estenderà dal luglio 1848 (data di pubblicazione della traduzione di *Rivelazione magnetica*) al 1864 (data del completamento della traduzione pressoché integrale delle sue opere narrative). Nella *Notice* del 1848 le immagini ossessive si orientano in una duplice direzione: da un lato, egli individua un istinto epistemofilico («Primitivo spirito di *chercherie*») che affonda le sue radici «nelle più remote impressioni d'infanzia» (e Melanie Klein parlerà appunto di «pulsione epistemofilica» a proposito del bambino che s'interroga sui contenuti del grembo materno; recentemente Meltzer parlerà di istinto epistemofilico a proposito dei contenuti affettivi della mente materna); dall'altro lato, egli sottolinea «l'idea di unità» che domina nell'opera di Poe, «une mystérieuse unité». Quella stessa che è cercata da Baudelaire.

Per quanto composto a partire dalla combinazione di due saggi di critici angloamericani, *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages* (1852: Poe è morto ormai da tre anni) è un lavoro che apre un nuovo orizzonte nel pensiero di Baudelaire. Il testo esordisce con l'allegorizzazione di quattro figure altamente persecutorie: «l'Ange aveugle de l'expiation», «la Providence diabolique», «le cauchemar des Ténèbres» e «le Diable est en-

⁴ «I grandi poeti sono esseri che con il puro e libero esercizio della volontà pervengono a uno stato in cui sono insieme causa e effetto, soggetto e oggetto, magnetizzatore e sonnambulo».

tré». Già altissimo è il clima di contrapposizione tra genio e forze oscure che si accaniscono contro di lui per piegarlo, fiaccarlo e abbatterlo. «I cani li mordono e li rendono rabbiosi». Siamo così al cuore del processo melanconico di Baudelaire. Nerval aveva scritto, in *Octavie*, che per poco «non ero stato sbranato dai cani rabbiosi», e Grillparzer che «pensieri tormentosi mi aggreddiscono come cani feroci». Baudelaire utilizza maggiormente il meccanismo della proiezione: la colpa è della società moderna che colpisce il genio con un «anatema speciale». A questi quattro Cavalieri dell'Apocalisse si oppone una figura idealizzata materna («Ton image presque divine»), che cerca di tener lontani i persecutori («Demoni malvagi») con le sue «armi angeliche»: «Una mirabile protezione materna» (che Charles pensa di non aver avuto). A quella «madre» (in realtà suocera-amante) dedica il suo lavoro: «Possano queste righe piacere ai tuoi occhi materni». Si tratta di Maria Clemm, alla quale scriverà una lettera struggente nel 1854 («Da molto tempo desideravo rallegrare i vostri occhi materni con la traduzione di uno dei più grandi poeti di questo secolo»; «Plusieurs années ont passé, et son fantôme m'a toujours obsédé») e cui dedicherà le *Histoires extraordinaires* nel 1856: una donna che fu *sempre* «buona e dolce» e che, con la sua tenerezza, «gli fasciava le ferite», la «madre entusiasta e devota» (che Charles rimpiange, ancora, di non aver avuto). Amore, soccorso, pietà furono per Edgar «il sole della sua vita» – amore di una madre cui Baudelaire «doveva questo pubblico omaggio», «attraverso i mari che ci separano». È dunque a una madre ideale che si rivolge qui Baudelaire, alla sua propria madre come, narcisisticamente, avrebbe voluto che fosse, senza dare suo figlio «in pasto ai cani» (il notaio Ancelle): vedova, tenera, esclusivamente votata a lui, ammiratrice del suo genio. Come quell'estate a Neuilly, con Mariette, nella bianca casa vicino alla città.

In queste prime pagine, almeno nove fantasie sono presenti: 1, affetti inconsci circa la morte di suo padre; 2, affetti circa la morte di Poe e di Balzac; 3, la figura della madre protettrice, angelo o dea; 4, l'immagine della madre e del figlio uniti simbioticamente; 5, affetti circa la morte dei genitori di Poe; 6, separazione e solitudine di Poe; 7, inconsciamente, separazione e solitudine di Baudelaire; 8, i demoni persecutori; 9, opposizione/scissione fra il buono e il cattivo.

La sofferenza più catastrofica dipende dall'assenza di un asse paterno strutturante (per questo concetto, si veda Resnik 1986 e 1989): un pianeta fuori orbita è alla deriva nell'abisso dell'infinita tenebra. C'è angoscia per la perdita della madre contenente: allora è il senso di un'infinita caduta nell'abisso. Una madre deve «contenere»: «Avviluppare con un profluvio di sensazioni, con un mondo di emozioni». Il rapporto problematico ver-

te attorno all'«avviluppare» e al «debordare»: come tenere insieme «une force intérieure débordante»? Attraverso un acuto sentimento «de l'idéalité et du beau absolu». Ma questa tensione è spezzata dagli «échos désespérés de la mélancolie».

«La loi a été violée», la legge è stata violata con un atteggiamento di sfida e di trasgressione: da qui il circolo vizioso della persecuzione e dell'idealizzazione come difesa dai persecutori. Si palesa una situazione interna profondamente scissa: oggetto buono e oggetto cattivo sono separati e incomunicanti; Baudelaire individua in Poe un'imponente fissazione all'oggetto primario, che affascina, incanta, strega, e assume connotati d'ingrandimento sovranaturale: si tratta di un atteggiamento di «contemplation violente». A questo si unisce l'intenso interesse per le impressioni d'infanzia: «C'est alors que les objets enfoncent profondément leurs empreintes dans l'esprit tendre et facile». Viene poi l'esperienza della morte: «Il descendit si bas, qu'il put entendre crier les gonds des portes de la mort», stridere i cardini delle porte della morte. Qui Baudelaire scava nel «profond», delle impressioni infantili, dell'esperienza della morte, non è mai sazio di trovare immagini che non ci facciano scordare la sua passione per l'arcaico, l'originario, il profondo. Queste caratteristiche del mondo di Poe, Baudelaire le vede «contenute» da tre elementi: 1, «Un ritmo vasto e complicato» («Il suo ritmo armonioso e le sue rime sonore»); 2, l'acuto senso di un'«harmonie profonde» («Una travolgente aspirazione verso l'unità»); 3, una logica inferenziale condotta attraverso la penombra del non-detto e dell'inconscio, onde ristabilire tutte le connessioni (ritrovare i «legami» fra i diversi contenuti mentali): «Fra una parola e un'altra, fra due idee apparentemente del tutto estranee, egli è in grado di ricostruire tutta la serie intermedia e di colmare la lacuna delle idee non espresse e come inconscie». Ritmi, rime, analogie (corrispondenze, metafore, comparazioni, ossimori), legami, relazioni: tutti questi procedimenti di Poe, Baudelaire cercherà di utilizzarli per una restituzione unitaria anche del suo mondo interno, per il suo lavoro di poeta.

In *Morale du joujou* (1853), Baudelaire ci presenta una spettacolare scena simbolica: il bambino di fronte al suo oggetto transizionale (per Winnicott, 1974, «questo campo intermedio d'esperienza» è la sede e la fonte dell'esperienza estetica, creativa). Una figura femminile, ovviamente, inizia il bambino («Cela remonte aux temps nébuleux de la première enfance»): il palazzo, i corridoi, la porta, la camera. Lì si offre «uno spettacolo straordinario e veramente fiabesco»: una stanza gremita di giocattoli, giocattoli fin sul soffitto. «Voici le trésor des enfants», ecco il tesoro dei bambini. Gelosia verso tutti i bambini (che ora stanno attraversando la «crudele vita») che hanno attinto, una volta, «un ricordo nel tesoro della

signora Panckoucke». È dunque una figura materna che si fa generosa dispensatrice dei propri «tesori», che sono anche un «ricordo». Sul piano di realtà, non manca l'espressione di un «odio che mi agita i nervi» verso i genitori «anti-poetici» che non fanno mai questi doni ai loro bimbi. Sul piano simbolico, si tratta piuttosto di una vera e propria «prova massonica» prima di entrare nel corso della vita. «Non ti scordar di me», questo è il sigillo materno-muliebre all'«immense *mundus* enfantin» (dove «immense» richiama «profond»). Di fronte all'oggetto transizionale il bambino è colto dal suo acuto istinto epistemofilo, e vuol vedere come è fatto il giocattolo, dentro, vuol «voire l'âme». Lo apre, lo penetra, lo rompe, lo mette a pezzi, lo morde. È la «première initiation de l'enfant à l'art», la quale comunica strettamente col *mundus* della madre, la sua magia, il suo incanto. Anche per Meltzer il «conflitto estetico» deriva dal contrasto tra la bellezza sconvolgente del corpo materno e l'enigmaticità della mente della madre (1989, pp. 18-53). In virtù dell'«alta potenza immaginativa» del bambino-artista possono prender corpo quelle equazioni simboliche (base e radice del pensiero metaforico), secondo le quali una «sedia» è una diligenza o un cavallo, un «libro» è una fortificazione, un «tappo» è un soldato (vigè la relazione psicologica $A=B$, secondo la bella teorizzazione di Arieti 1969 e 1979). Ma il bambino è perseguitato dal conflitto estetico: «Dov'è l'anima?». E in questo enigma del senso, in questa ricerca del significato interno si consuma la prima «esperienza di scoramento» (Abraham 1924): è qui che cominciano «l'inebetimento e la tristezza», affetti che possono giungere sino alla «collera superstiziosa».

L'*Exposition universelle de 1855* riprende e approfondisce con forza alcune idee-guida del *Salon de 1846*. Siamo come investiti da una preliminare e sublime professione di fede: «L'immense analogie universelle» quale matrice di ogni operazione di pensiero, quale fondamento ontologico dell'esistente. Delacroix ha sempre operato in questo solco, e ritornano le possenti immagini dell'«unione» e dell'«accoppiamento»: «armonia e melodia», «accordo unico», fusione «dans une réalité mystérieuse» (che vale «profonde»), lontano dalla «puerile antitesi» (la posizione schizo-paranoide della Klein). Ma, ancora, si tratta di un processo dinamico non statico: «Le beau est toujours bizarre», («Una bizzarria ingenua, non voluta, inconscia»). Baudelaire, altra rottura epistemica, è il solo artista francese dell'Ottocento che usi «inconscient» in senso freudiano, non solo come inconscio rimosso, ma anche come dimensione dell'essere. Se non vi fossero *polemos*, molteplicità e diversità, tutta l'opera piomberebbe in una «vasta unità monotona e impersonale, immensa come la noia e il nulla».

Lo spettatore empatico ha la possibilità di introiettare un «monde neuf», un mondo nuovo: «Egli creerà dentro di sé un mondo nuovo d'i-

dee, mondo che farà parte integrante del suo Io e che l'accompagnerà, sotto forma di ricordi, sino alla morte». C'è un verbo che qui martella il testo: «pénêtrer», penetrare (come, del resto, nello scritto precedente). Nel doppio senso, attivo e passivo, di penetrare nell'opera e di essere penetrati dall'opera (identificazione proiettiva e identificazione proiettiva rovesciata; Grinberg 1982). «Tutto questo *mondo* [corsivo nostro] di nuove armonie entrerà lentamente in lui, lo penetrerà». L'opera per Baudelaire suscita «mondi», e la sua stessa opera si propone come un mondo potentemente strutturato, tridimensionale, reso quadridimensionale dall'immissione del tempo vissuto (Resnik 1990; Meltzer 1977): in questo senso, egli è accostabile a Dante e a Shakespeare, autori di opere-mondo (Apostel 1964). Hanna Segal avanza con forza la sua ipotesi di lavoro: «Il bisogno dell'artista è quello di ricreare ciò che egli sente nel profondo del suo mondo interno [...] Ricreare qualcosa che è sentito essere un mondo completamente nuovo. È questo che ogni grande artista fa – crea un mondo» (1991, p. 102). L'opera «entra dispoticamente» nello spettatore, ma il critico deve «deflorare» l'opera. O il soggetto entra a forza nell'oggetto o il soggetto viene penetrato dal despota. È il prototipo di una relazione oggettuale aggressiva.

A uguali vicissitudini è sottoposto l'occhio: colori che «pénètrent jusqu'à l'âme à travers le canal des yeux», penetrano fin nell'anima attraverso il canale degli occhi, «linee dure, crudeli, dispotiche», pittura che «proietta il suo pensiero a distanza» (si veda la teoria delle trasformazioni di Bion 1973 per cogliere appieno l'audacia delle vedute di Baudelaire). È l'ombra dell'Angelo persecutore di Poe. Ma nel mondo di Delacroix si entra come nei paradisi artificiali: «Les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes, où le ciel d'un azur plus transparent s'enfonce comme un abîme plus infini, où les sons tintent musicalement, où les couleurs parlent, où les parfums racontent des mondes d'idées»⁷. E l'accento principale batte sempre sul «profond», attraverso «s'enfoncer» e «abîme». È la rottura epistemologica di Baudelaire, per la percezione amodale degli oggetti «in volume». La pittura di Delacroix «traduit», traduce tale «sovranaturalismo» (al contrario di quella di Ingres o di Corot, che fa «la guerra all'immaginazione» e si limita a rappresentare il mondo visibile).

Infine si fa avanti il dramma dell'artista nell'«âge du progrès», nell'età del progresso: «Il vapore, l'elettricità, l'illuminazione a gas», un mondo in cui l'uomo comune è «americanizzato» («américanisé») dai «filosofi

⁷ «I sensi più attenti percepiscono sensazioni più risonanti, in cui il cielo di un azzurro più trasparente affonda come un abisso infinito, in cui i suoni suonano musicalmente, in cui i colori parlano, in cui i profumi raccontano mondi di idee».

zoocrati e industriali» (chi ha visto più lontano di Baudelaire in questa direzione?). Mondo apportatore delle «più crudeli torture», «una forma di suicidio rinnovata senza posa». Delle donne si può dire che «elles portent dans les yeux un secret douloureux, impossible à enfouir dans les profondeurs de la dissimulation»⁸. Nelle FdM ritornerà, nel modo più clamoroso possibile, il «secret douloureux»: ma chi si è spinto più avanti del poeta nella restituzione «profonda» degli oggetti interni? «Queste donne malate nel cuore o nello spirito hanno negli occhi il color plumbeo della febbre o il nitore anormale e strano del loro male, e nello sguardo l'intensità del sovrannaturalismo». Delacroix è stato in grado di cogliere «l'eroismo della donna moderna», «nel senso divino o infernale». Anche qui c'è il rinvio a una specifica poesia, ma intanto c'è da notare che con questa espressione siamo al cuore del bipolarismo costitutivo della mente poetica di Baudelaire.

Quanto all'artista, egli è sempre un re «che muore senza figli». Succede che, «essendo tutto perduto, tutto è da rifare». Splendida frase, che va al centro pulsante della psiche baudelaireana. Il genio lavora a partire dal lutto per una perdita radicale e totale: il mondo è spento, è interamente da ricostruire e da re-vitalizzare. Hanna Segal ha scritto con grande finezza che «ogni creazione è realmente la ri-creazione di un oggetto una volta amato ma ora perduto e rovinato, un mondo interno e un Sé distrutti. Quando questo mondo dentro di noi è morto, allora dobbiamo ri-creare il nostro mondo, rimettere insieme i pezzi, infondere vita ai frammenti vuoti, ri-creare la vita» (1984, p. 241). A questo stadio del pensiero di Baudelaire, Balzac, Poe, Delacroix (egli stesso è all'opera) hanno compiuto tale lavoro in modo quasi magico: l'arte è un'«opération magique» e noi «non abbiamo il diritto di discutere le formule evocatorie dello stregone». Dalle profondità dell'abisso deve sorgere l'opera-apoteosi: «Le caractère principal d'une apothéose doit être le sentiment surnaturel, la puissance d'ascension vers les régions supérieures, un entraînement, un vol irrésistible vers le ciel, but de toutes les aspirations humaines et habitacle classique de tous les grands hommes»⁹. È questo *ethos* del trascendimento (De Martino 1977), proprio all'atto creativo, che ha permesso a Baudelaire di non soccombere alla melanconia che lo divorava e all'alto quoziente di pulsione di morte che egli ospitava dentro di sé. Ed è in virtù di questo trascendimento che ha potuto «extraire la beauté du Mal», estrarre la bellezza dal Male, tenendo il discorso sempre stilisticamente «alto».

⁸ «Esse recano negli occhi un segreto doloroso, impossibile da nascondere nelle profondità della dissimulazione».

⁹ «Il carattere principale di un'apoteosi deve essere il sentimento sovrannaturale della potenza ascensionale verso le regioni superne, un travolgimento, un volo irresistibile verso il cielo, scopo di tutte le aspirazioni umane e abitacolo classico di tutti i grandi uomini».

Esorcizzati per un momento l'«incubo delle Tenebre» e l'«Angelo cieco dell'espiazione», Baudelaire riflette sulla natura e sull'economia del comico: *De l'essence du rire* (1855). Nessuno ha analizzato «a fondo» («à fond») «cet élément profond et mystérieux»: registriamo qui un'altra suggestiva occorrenza di «profond» raddoppiato con «à fond». Nel «paradiso di delizie» (l'Eden perduto per sempre) non c'è riso ma gioia pura. Il riso è «di origine diabolica»; è un «segno satanico» che deriva dall'idea della propria superiorità sugli altri: «Una convulsione nervosa, uno spasmo involontario», causato dalla «vista dell'altrui disgrazia» (si pensa al poemetto in prosa *Le mauvais vitrier*). Dall'incontro-scontro fra «grandezza infinita» e «misera infinita», fra «elemento angelico» ed «elemento diabolico» scaturisce il riso. Melmoth ne è l'emblema supremo, rappresentando una «contradiction vivante», una «double nature contradictoire» (il suo riso è «l'explosion éternelle de sa colère et de sa souffrance», collera e sofferenza). Se il «comico assoluto» rinvia a uno stato francamente maniacale (eccesso, iperbole, ebbrezza, vittoria, volo, slancio, sovranaturalismo ai confini col meraviglioso), il fatto di poter ridere di se stessi implica «l'existence d'une dualité permanente, la puissance d'être à la fois soi et un autre». È la forza dello sdoppiamento, la possibilità di poter «assistere come spettatore disinteressato ai fenomeni del proprio io». E Baudelaire trae le estreme conseguenze da questa ricognizione antropologica: «L'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature»¹⁰. Questo scritto – come si vede – è capitale, in quanto Baudelaire vi prende coscienza della propria profonda natura bipolarizzata. Come dice Hölderlin, «la bella unità è per noi perduta». Baudelaire lo comprende in una serrata autoanalisi di sé attraverso la lettura di un testo altrui. Di fatto, questi saggi, questi studi sono il documento più probante di un'autoanalisi per interposta persona condotta dal poeta con una lucidità prodigiosa.

In un celebre passaggio della *Préface de Cromwell* (1827), Hugo aveva scritto: il cristianesimo ha detto all'uomo: «Tu sei doppio». E nel *Génie du christianisme* Chateaubriand aveva analizzato splendidamente la figura dell'*homo duplex*. Lo spazio del moderno consiste esattamente in una «lotta di tutti gli istanti fra due principi opposti che si disputano l'uomo dalla culla sino alla tomba» (Baudelaire). Ancora per Hugo, la grande poesia moderna «consiste nell'armonia dei contrari». Secondo Kernberg, il segno della maturità umana consiste nel passaggio dalla scissione (rappresentazioni negative dell'oggetto e del Sé *vs* rappresentazioni positive dell'oggetto e del Sé) all'integrazione dei poli scissi (quel che Hugo chia-

¹⁰ «L'artista è tale solo a condizione di essere doppio e di non ignorare alcun fenomeno della sua doppia natura».

ma giustamente «armonia dei contrari»). Baudelaire, a parte lo sdoppiamento di personalità per auto-osservazione, sembra leggere in se stesso un «dualismo permanente», una «doppia natura contraddittoria». Qui risiede la radice profonda del suo «male di vivere» («Vivre est un mal», scrive in *Semper eadem*), della sua «triste misère», del «solco profondo di Melanconia». Ma di questo *Malheur* del vissuto egli fa opera, oggetto d'arte; quindi il teatro della scissione non viene annullato bensì trasceso. Tale conflitto fra lacerazione interna e capacità di trascendimento costituisce la sua autentica e sola modernità (cosa che il pur finissimo Hugo Friedrich non ha compreso). Nel quadro melanconico in cui si trova Baudelaire, la scissione riguarda l'Io e il super-Io, l'Io che si è identificato con l'oggetto d'amore perduto e il super-Io che ha interiorizzato la rabbia e l'odio per la perdita (conflitto d'ambivalenza per la Klein). Baudelaire è di una lucidità spietata nel vedere in Melmoth «collera e sofferenza» (il suo riso «agghiaccia e torce le viscere»), perché la collera verso l'oggetto amato-odiato, una volta interiorizzata, colpisce l'oggetto ma anche l'Io fuso con esso. «I cani lo mordono e lo rendono rabbioso», diceva di Poe: evidentemente pensava anche a se stesso.

Puisque réalisme il y a (1855) è un perentorio attacco al realismo in letteratura. Il mondo è un «dictionnaire hiéroglyphique», dizionario geroglifico, che il poeta deve leggere, interpretare, tradurre. «La Poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans un *autre monde*». Baudelaire anticipa precisamente Proust, secondo cui il mondo è un *grimoire* che rinvia al «libro interiore dei segni segreti» che è appunto l'*altro mondo*, il mondo della realtà profonda. Di grande rilievo è la lapidaria asserzione per cui vi è «equazione fra l'impressione e l'espressione»: noi leggiamo: fra realtà psichica e parola. Secondo Freud, la poesia è «descrizione della fantasia inconscia» del poeta, «fedele immagine della sua rappresentazione fantastica». Deve esserci isomorfismo fra configurazione del mondo interno e formulazione del testo dove la prima è espressa e «contenuta». «Bisogna ricercare formulazioni che rappresentino l'essenziale analogia con le configurazioni», dirà Bion in coincidenza con Wittgenstein.

Da *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres* (1856) esce il ritratto di un uomo, di un artista «disaccordato» («*Désaccordé*»), ma che vive fino in fondo «les conditions harmoniques de la Beauté», le condizioni armoniche della Bellezza. Baudelaire trovava in Poe non solo il suo conflitto, ma anche la soluzione del conflitto stesso. L'arte traduce la lacerazione ma la riscatta anche, la redime.

Dal precedente studio, egli riprende l'allegoria dell'«Angelo cieco dell'espiazione» che «getta» il poeta in un «ambiente ostile, come i martiri del

circo» (c'è in più la «ferocia dell'ipocrisia borghese»); la figura della madre idealizzata («ardore materno») che fu «il sole morale della sua vita»; il suo amore per una donna «aureolata» di cui il poeta è «enfatico adoratore» («La divine passion est en lui magnifique, étoilée, et toujours voilée par une irrémédiable mélancolie», una irrimediabile melanconia). Il nuovo pensiero tende a collegare il fenomeno della morte all'arte. Poe fuggiva nel «nero dell'ebbrezza» come verso una «tomba preparatoria» («Préparatoire»): «Beveva come se compisse una funzione omicida, come se avesse in sé qualcosa da uccidere, *a warm* [un verme, un tarlo] *that would not die*». Un modo magnifico per esprimere le torture del melanconico che, volendo uccidere l'oggetto d'amore perduto e introiettato, finisce per uccidere se stesso. D'altra parte, l'ebbrezza alcolica poteva essere un momento di «eccitazione» o di «riposo» rispetto all'atto creativo, «tutto quell'immaginario che fluttua intorno ad un uomo nervoso». La creazione è un rapido percorso in tre tempi: 1, sulla scena esterna, uno stimolo percettivo (un suono, un profumo); 2, sulla scena mentale attuale, un'espressione fuggitiva e sorprendente; 3, la quale, essendo «simile» a un'impressione «già nota», ridesta, sulla scena mentale remota, tutta una catena di eventi dimenticati, sepolti dall'oblio. Così, un vero e proprio «arsenale d'immagini» può restituire e offrire spazi, orizzonti, vedute nuovi ed inediti: «Scorci segreti e nuovi, sbalorditive prospettive». Il mondo interno è un *templum* entro cui con-templare prospezioni quadridimensionali. Lo scenario è visivo, ma il punto di partenza è olfattivo o uditivo. In tal modo il tempo perduto viene recuperato, l'Io perduto viene reintegrato e «tutto un mondo» risorge. Se questo è il procedimento creativo di Poe, è anche quello di Baudelaire e di Proust.

In *Philibert Rouvière* (1856), Baudelaire centra con sguardo straziato il nucleo del suo male oscuro; trattando di Amleto, constata: «Un cri d'amour filial tout assoiffé de sang», assetato di sangue. Ricordiamo che precondizione della caduta nella melanconia è l'amore ambivalente verso l'oggetto; e Freud afferma che nel melanconico l'odio quasi non si distingue dall'amore.

Probabilmente al 1857 (ma altre date non si escludono) risalgono le note inedite *Sur «Les liaisons dangereuses»*. Baudelaire isola la sua ben nota «conscience dans le mal»: «Il male che conosce se stesso». La relazione d'amore è vista come un «inferno preparatorio» («La guerra dell'amore»). Se la «palma della perversione» spetta alla donna, occorre distinguere due tipi di donne: da un lato, l'«Eve satanique», dall'altro l'«Eve touchante», cioè la donna «naturale». La naturalità della donna la rende «vicina alla sozzura originaria». Si vede bene come in Baudelaire vi sia una costante oscillazione tra ambivalenza (odio e amore fusi insieme) e scissione (og-

getto amato da una parte, oggetto odiato dall'altra). È l'oscillazione stessa introdotta da Melanie Klein sulla posizione schizo-paranoide e posizione depressiva. Qui sta, da un lato, l'oggetto buono «toccante» (che però è anche sozzo e turpe); e, dall'altro, sta l'oggetto cattivo e «perverso» (verso cui si accende il desiderio del poeta). Siamo così in presenza di una scissione i cui poli sono nello stesso tempo ambivalenti.

Rilevantissimo è il lungo saggio su *Quelques caricaturistes français* (1857). Incontriamo dapprima l'idea dell'opera come «mondo», che ormai è una costante nel pensiero baudelairiano. Dice infatti di Carle Vernet: «Son œuvre est un monde», come Heidegger potrà affermare: «L'opera espone un mondo» (1968, p. 30). Il mondo interno è «sogno» in Grandville: egli non solo si è proposto di «rifare il creato», ma si applica ad «annotare in forma plastica la successione dei sogni e degli incubi con la precisione di uno stenografo». Per Piera Aulagnier all'inizio il pensiero è pittografico (1999) e Resnik parla della «caverna onirica» come linguaggio pittografico (2002). Mentre dal canto suo, nel celebre contributo sul pensiero visivo, Arnheim sostiene con forza che prima del pensiero verbale c'è un pensiero visivo legato alla percezione: «Percepire visivamente significa pensare visivamente» (1974, p. 271). Si noti che anche qui l'opera è vista come mimesi del mondo interno, sia pure una mimesi traduttrice e trasformativa.

Una seconda linea di forza è costituita dall'immagine di Parigi intesa come «contenitore» di «tesori» variamente qualificati: «Tutto ciò che una grande città contiene di vive mostruosità [...] Tutto ciò ch'essa racchiude di tesori spaventosi, grotteschi, sinistri e buffoneschi». Il «contenuto» si dispone in due serie fantasmatiche – maschili e femminili – di *imago* parentali. Dal lato maschile troviamo: 1, il vecchio padre austero ma sensibile, pittore (corrispondente a un Io ideale); 2, il vecchio padre che se ne va (simboleggiato dal «tramonto del sole», come sempre in Baudelaire); 3, il «cadavere metallico», il rappresentante della società persecutoria (il generale Aupick); dal lato femminile: 1, la madre giovane e bella come una madonna (figura idealizzata); 2, la madre sensuale ed eccitante (figura erotizzata); 3, la donna «traditrice», la mantenuta del «cadavere» (ancora la madre nelle vesti di sposa del generale, oggetto del sadismo baudelairiano). Una categoria a parte è costituita dai «diseredati» («Déshérités») con cui il poeta s'identifica: esercitare «carità» («Charité») verso questi esseri derelitti significa esercitarla, narcisisticamente, anche verso se stessi («Egli conosce a fondo la canaglia e l'ha amata con una tenera carità»). Si pensi al *Cygne* e a diversi poemetti in prosa.

Carico di energica fantasia è il coevo su *Quelques caricaturistes étrangers*. Si tratta per lo più di opere «del paese dello *spleen*» che contengono

dunque «un non so che di sinistro e di violento» (la violenza è sempre presente sulla scena della melanconia nel poeta). Baudelaire approfondisce il motivo della «violenza»: «L'esplosione nell'espressione», «con furore e turbolenza» («Avec fureur et turbulence»). Goya è il re dei «contrasti violenti»: il suo mondo è un «teatro abominevole», in cui si muovono «i vigilanti guardiani della morte», «le orge del sogno», le «iperboli dell'allucinazione». Ma qui Baudelaire introduce un tema strabiliante: Goya ha saputo trovare la «linea di sutura», il «punto di giunzione» fra reale e fantastico, sicché «i suoi mostri sono nati pieni di vita, armoniosi». L'immagine del «monstre harmonique» (una realtà ossimorica) recupera il mondo di Poe e persino Melmoth: l'uomo doppio deve trovare le sue unità nell'*altro mondo* dell'arte. Ma con Bruegel non è più questione di «prodigi e fantasie»: siamo in presenza degli «arcani della psiche», «tutta la potenza dell'allucinazione», «l'inconscio» stesso (se Nerval ha esplorato con un'audacia senza paragoni i rapporti fra mondo interno e mondo esterno, Baudelaire è già in possesso di una concezione pre-freudiana dell'inconscio). «Ce sont visions d'un cerveau malade, hallucinations de la fièvre, changements à vue du rêve, associations bizarres d'idées, combinaisons de formes fortuites et hétéroclites»¹¹. Baudelaire è quasi spaventato da questa «grazia satanica», che rasenta la follia: al di là di Grandville, «stenografo dell'incubo», al di là di Goya e del suo «mostro armonico», l'arte di Bruegel ha saputo «contenir, engendrer et décrire tant d'effrayantes absurdités», contenere, generare, descrivere, rottura epistemica nell'arte della rappresentazione, in cui il mondo interno è più importante del mondo esterno per un artista moderno. «Generare, contenere, descrivere» (corsi-vo nostro) non costituirebbe la carta fondamentale di tanta cultura del Novecento, non solo letteraria ma anche psicoanalitica? Ma non aveva fatto altrettanto, Baudelaire, con le sue FdM?

In «*Madame Bovary*» par Gustave Flaubert (1857) l'elogio più incondizionato va a Balzac, «Un orient bizzarre et exceptionnel, une aurore polaire inondant le désert glacé de ses lumières féeriques»¹². E insiste su un concetto: «Volevo istituire delle equazioni e delle corrispondenze». Data la centralità della nozione in Baudelaire, è il caso di precisare una volta per tutte che la «corrispondenza» coinvolge di norma sistemi semiotici diversi. Si tratta di «tradurre» (traslare, trasporre, trasformare, trasferire) un sistema semiotico in un altro, rispettando le strutture relazionali di partenza, anzi riflettendole sino all'isomorfismo. È esattamente quanto afferma

¹¹ «Sono visioni di un cervello malato, allucinazioni della febbre, cambiamenti propri al sogno, associazione bizzarra di idee, combinazione di forme fortuite ed eteroclitiche».

¹² «Un oriente bizzarro ed eccezionale, un'aurora boreale che inonda il deserto di ghiaccio con le sue luci fantastiche».

Kant, in *Prolegomeni ad ogni futura metafisica*: la conoscenza per analogia «non significa una imperfetta somiglianza fra due cose, ma una somiglianza perfetta di due rapporti fra cose del tutto dissimili» (1995, p. 126). Non a caso Proust parlerà di un «convertire» le emozioni in un equivalente spirituale, sempre nell'ambito di un'attività traduttoria: «Mi accorgevo che quel libro essenziale, l'unico libro vero, un grande scrittore non ha da inventarlo, in quanto esiste in ognuno di noi, ma da tradurlo. Il dovere e il compito di uno scrittore sono quelli di un traduttore». Baudelaire non la pensava diversamente.

Notes nouvelles sur Edgar Poe (1959: anno di una debordante attività) è il terzo grande studio consacrato al fratello spirituale. Il testo è tripartito: motivo del sogno, motivo del male, motivo della Bellezza. Mai come prima Baudelaire può parlare di sé parlando dell'altro.

Baudelaire cita Poe: sono fra quei rari scrittori che hanno riposto tutta la loro fede «nei sogni come nella sola realtà». «Toute certitude réside dans les rêves», ogni certezza risiede nei sogni. Siamo dunque al centro dell'«arcano psichico». Nel bel mezzo del «mondo moderno», progressista, «vorace, affamato di materialismo». Poe ha elevato a modo suo la protesta più radicale: «Si è slanciato nel mondo dei sogni». Sognare – osserva Mancina – significa *reli-gare*, unire in vincoli relazionali la buona famiglia interna, un atto che non si può non definire come sacrale (1987).

Poe ha affermato «la méchanceté naturelle de l'homme», la malvagità naturale dell'uomo, «la perversité primordiale de l'homme», la perversità primordiale dell'uomo. C'è nell'uomo una «forza misteriosa» che spinge all'azione malvagia, una sorta di «attrazione verso l'abisso». «Questa forza primitiva, irresistibile è la perversità naturale, la quale fa sì che l'uomo sia continuamente e simultaneamente omicida e suicida, assassino e boia»: «Nous sommes tous nés marqués par le mal», siamo nati tutti marchiati dal male. Baudelaire credeva fermamente nell'esistenza del Male, come un discepolo di Zoroastro, di Mani o di Basilide lo gnostico; il dualismo Bene/Male ricompare anche in Freud come polarizzazione di Eros/Thanatos. È essenziale distinguere fra perversione e perversità: il primo termine designa una deviazione istintuale di origine psichica, il secondo il gusto per il male, la ricerca del male, un'innata cattiveria e malvagità («Ferocia», dice in *Mon cœur mis à nu*). È questo secondo concetto che interessa a Baudelaire. Come scrive Pareyson, «il male è diabolico, sia come atto gratuito, ispirato al più individuale capriccio, al gusto della disobbedienza e della trasgressione, sia come sfida tracotante e blasfema, ispirata al gusto della crudeltà e della distruzione, alla volontà di profanazione e di oltraggio» (1995, p. 210). In Baudelaire l'esperienza del male ha una duplice origine: per una parte, deriva dalla caduta, dalla separazione «principale» e si

specifica nel tempo come gettatezza del genio in un mondo feroce (un mondo cioè odiato e che diventa spietato persecutore); per un'altra parte, da un'abnorme amplificazione del sadismo melanconico (l'odio è vissuto come intrusione satanica che porta ai peggiori misfatti). Leggendo Maistre (e Poe) Baudelaire ideologizza la propria nevrosi, la ipostatizza: la forza dell'odio proiettato diventa la potenza del Male nel Mondo.

Nel terzo tempo dello studio, Baudelaire trova il coraggio di elevarsi, tramite l'intervento delle «immagini soccorritrici» (come direbbe Melanie Klein) proprie del fare poetico. Lo «stato di salute poetica» è in qualche modo coadiuvato da grazie esterne, da «visitazioni». Il concetto-guida della sua riflessione è quella, mirabile, della «giustizia poetica» («Justice poétique»). «Giustizia» deriva da «ius», diritto, legge, che a sua volta origina da «YU, YUG», unire, legare insieme, vincolo, obbligo. Si configura una vera e propria «religione della mente» (Mancia 1987), come unione di parti che nel mondo interno hanno acquisito un significato sacrale. La «giustizia poetica» si concretizza nella nozione di «ritmo»: «Il ritmo è necessario allo sviluppo dell'idea di bellezza che è il fine supremo e più nobile del poema». Il ritmo però non risiede nella sola mera tecnica compositiva, ma risponde a sua volta a una ritmica interna: «L'adattarsi del ritmo al sentimento». Il ritmo ha anche una portata etica, produce il «bello morale». Infine è legato all'edificio poetico nel suo insieme: «La costruzione, l'armatura è la maggiore garanzia della vita misteriosa delle opere dello spirito». In questo senso, la «giustizia poetica» non ammette difformità o stridori: «La dissonanza è un oltraggio all'idea della bellezza pura»; la sproporzione è un «oltraggio all'armonia», e la stessa infrazione morale è un attacco contro «le rythme et la prosodie universels», il ritmo e la prosodia universali. Per Marcelli «è la ripetizione, ossia la *ritmicità* delle esperienze e degli scambi tra il neonato e la madre, che gli permetterà di organizzare queste esperienze secondo un riferimento temporale, che si basa sulla ritualizzazione e sulla riunione tra loro dei vari agglomerati» (1991, p. 35).

In *La g n se d'un poème* (1859), Baudelaire propone un caso di «giustizia poetica» melanconica e profonda: «La sonorit  profonde et lugubre, la puissante monotonie de ces vers, dont le rimes amples et tripl es r sonnent comme un glas de la mélancolie [...] C'est le poème de l'insomnie de la d sp ration, de la mélancolie obs dante»¹³. Il «rintocco funebre della melanconia», la «melanconia ossessiva» si coniugano qui eccezionalmente con «profond », a costruire quell'indecomponibile misto di cupezza («retentio») e di profondit , a operare quella rivoluzione epistemica che

¹³ «La sonorit  profonda e lugubre, la possente monotonia di questi versi, le cui rime ampie e triplicate risuonano come una campana funebre della melanconia [...]   la poesia dell'insonnia della disperazione, della melanconia ossessiva».

abbiamo illustrato nel capitolo 1. A partire da questo momento solenne non è più possibile trattare con oggetti bidimensionali, ma solo con oggetti quadridimensionali, in volume. Scrive Resnik che allora compare «un'esperienza chiamata madre o padre o altro che appare, nello spazio inconscio, realtà in volume o tridimensionale. Tale realtà acquista vita nella quadridimensionalità, cioè attraverso la dimensione tempo, in un contesto o una trama in movimento che costituisce l'universo dinamico dell'essere» (1990, p. 108).

In *Charles Asselineau*, «*La double vie*» (1859), Baudelaire arretra a riconsiderare le vicissitudini dell'*homo duplex* («Toujours double», sempre doppio): «L'equilibrio e l'equazione sono distrutti». Le novelle rivelano le diverse modalità dell'esperienza spezzata: un sogno dimenticato, un progetto incompiuto, l'intenzione caduta, il rimpianto e l'ironia, lo sguardo retrospettivo e la vita che lacera la stoffa dell'ideale. È la fotografia di una condizione esistenziale cui mancano «les harmoniques de la Beauté», le armoniche della Bellezza.

La ripresa della riflessione sul Bello è segnata dall'imponente studio consacrato a *Théophile Gautier* (1859), dedicatario delle FdM («Au poète impeccable/ Au parfait magicien des lettres françaises»). Domina su tutto un'«idea fissa», cioè quella «funzione sublime» («La condition générative de l'œuvre d'art, c'est-à-dire l'amour possessif du Beau»). Una duplice, possente figurazione consente a Baudelaire di precisare i contorni del suo complesso edipico.

In un primo tempo il testo si polarizza intorno all'immagine della «camera spirituale» come luogo dei tesori di bellezza e piacere, che contiene e genera. Desiderio profondo del poeta – «esiliato nell'imperfetto» – di «impadronirsi immediatamente di un paradiso rivelato». In un secondo tempo alla «camera spirituale» si affianca la «camera nuziale»: il re Candale ha mostrato al suo amico Gige «le bellezze segrete della sposa». La curiosità per il Bello non conosce barriere o intralci; la passione smodata di «vedere tutto» (che qualifica anche il visionario Balzac) si manifesta come penetrazione nello spazio dell'interdetto: lì è la «vera Psiche», «sulle rive odorose del Mare Interno», «la Mer Intérieure». Qui Baudelaire non parla di una Bellezza plastica, ma di una Bellezza interna coestensiva all'oggetto materno, non da contemplare ma da possedere. Nella «camera nuziale», infatti, risiedono i segreti della generazione, gli «oggetti della creazione». E Baudelaire, predace, vuole per sé la madre, oggetto del desiderio *par excellence*. Anche attraverso un atto magico – «Manier savamment une langue, c'est pratiquer une sorte de sorcellerie évocatoire», una stregoneria evocatrice – costellato da «voix profonde», voce profonda, da «espace profond», spazio profondo, «Le principe de la Poésie est l'aspira-

tion humaine vers une Beauté supérieure», l'aspirazione umana verso una Bellezza superiore. Questo innalzamento spaziale e morale è necessario per l'articolazione temporale, giacché la «Beauté pure» ospita nel suo «reame» una trinità esaustiva, orientata verso il passato, verso il presente e verso il futuro: «Puri Desideri, graziose Melanconie, nobili Disperazioni». Strumento di dominio di questo spazio-tempo inaudito è la «maestà dell'alessandrino» che attua in sé la «fusione del doppio elemento», musica e colore, «ampiezza della melodia» e «simmetria della rima», ritmo-musica e musica-pittura, principio maschile e principio femminile, un'equazione di portata sconvolgente.

Si perviene quindi alla sublime conclusione, che giunge dopo un lungo percorso ascendente: la passione della Bellezza e della generazione formale è un bene e una felicità, ha una funzione trasformatrice (nel senso di Bion): «C'est un des privilèges prodigieux de l'Art que l'horrible, artiste-ment exprimé, devienne beauté, et que la *douleur* rythmée et cadencée remplisse l'esprit d'une *joie* calme». Trapela un sentimento misto di resa e di trionfo di fronte all'ineluttabile abbandonarsi a un ritmo interno che sposa i «fatti della vita»: unione, separazione, morte, reintegrazione. È pur vero che «tutte le ore feriscono, l'ultima uccide»; ma più forte ancora è il sentimento di sintonia col buon ritmo vitale («Onda regolare senza scosse né precipitazioni») e con la morte e resurrezione del «gran fiume», «le grand fleuve qui s'approche de la mer, sa mort et son infini», la sua morte e il suo infinito. Baudelaire tocca qui il suo culmine apoteosico e sacrale.

In *L'art philosophique* (forse scritto nel 1859) egli sigilla il proprio pensiero in una memorabile definizione: «Qu'est ce que l'art pur suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même»¹⁴. *Cum-tenere*, «tenere insieme»: la funzione di *religio*, di «legame» (nel senso di Bion) fra soggetto e oggetto, lontana da ogni tentazione fusionale, ma lontana anche da ogni concezione dualistica del mondo. L'arte pura, moderna mostra il soggetto come correlato dell'oggetto e l'oggetto come correlato del soggetto. Bisognerà aspettare Melanie Klein e la teoria delle relazioni oggettuali (Kernberg in testa) per reperire tanta audacia procedurale. Ma viene in mente anche quanto aveva osservato Binswanger sulla relazione tra interno ed esterno; egli scrive che l'antropoanalisi non ha a che fare con la realtà obiettiva, bensì «con la «verità soggettiva», come dice Kierkegaard, cioè con la «passione dell'interiorità». In virtù della quale la soggettività deve passare attraverso l'obiettività (la

¹⁴ «Cos'è l'arte pura secondo la concezione moderna? Significa creare una magia suggestiva che contiene contemporaneamente oggetto e soggetto, il mondo esterno all'artista e l'artista stesso».

partecipazione, l'intesa, la sottomissione a una norma sovrasoggettiva per poi tornare a se stessa» (Binswanger 1984, p. 93). Il che verifica un profondo pensiero di Eraclito: «Coloro che sono desti hanno un mondo, un mondo comune; tra i dormienti invece ciascuno si volge al proprio [mondo]» (framm. 89). La modernità si caratterizza per la sua globalizzazione – o per dirla col poeta, l'«*américanisation du monde*» – (*koinos kosmos*): il poeta deve lottare per ridar vita al mondo del sogno (*idios kosmos*), senza il quale sarebbe vano cercar di conseguire la «*ténébreuse et profonde unité*».

L'immenso *Salon de 1859* costituisce la glorificazione dell'*immaginazione*, vero e proprio «universale fantastico» (Vico). Occorrerà ben comprendere cosa intende Baudelaire con questo termine-chiave. La tensione oppositiva è con la fotografia quale massima espressione dell'«arte moderna». In quanto «riproduzione esatta della natura» (il pubblico vi può «contemplare la sua triviale immagine»), la fotografia è, per essenza, un'anti-arte. La vera arte postula che la realtà debba essere filtrata dall'«anima» o dal «sogno» («Esprimere ciò che si sogna»). In altri termini, Baudelaire insiste sul mondo interno quale sede del processo creativo. La Regina delle facoltà è, appunto, l'Immaginazione: «Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore». Osserva Searles che «la ragione per cui certe metafore posseggono una bellezza così suggestiva va ricercata nel fatto che esse ridestano in noi, per un attimo, un vago ricordo del tempo in cui perdemmo il mondo esterno, in cui ci rendemmo conto per la prima volta che il mondo esterno è fuori di noi e che noi ne siamo irrimediabilmente distinti, che siamo soli» (1974, pp. 562-3). Essa opera secondo un processo a due fasi: 1, «Elle décompose toute la création»; 2, «Elle crée un monde nouveau», «suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme». Si sarà ormai capito che la rivoluzione copernicana di Baudelaire risiede nel «profond», che appartiene al mondo dell'esperienza quadridimensionale. Questa è la sua rottura epistemica decisiva. Bisognerà aspettare gli anni ottanta del Novecento per trovare, in campo psicoanalitico, le geniali teorizzazioni di Meltzer e Resnik quale correlato delle posizioni espresse da Baudelaire. Non dimentichiamo che per Collot l'aggettivo «profond» è imparentato con l'infinito, e ci rinvia dunque all'altrettanto geniale opera di Matte Blanco, che tanto insiste sulla funzione «infinittizzante» del mondo simmetrico. Lo psicoanalista cileno ci dice che l'essere simmetrico – e la sua arte – vive in uno spazio a quattro dimensioni, mentre la coscienza è predisposta a percepire solo realtà tridimensionali (1981, p. 458). Alla guida del processo creativo non possono stare né la «conoscenza della lingua» (rifiuto del formalismo idealista) né «l'osservazione dei fatti» (rifiuto del

realismo). «L'immaginazione è la regina del vero, e il *possibile* è una provincia del vero. È positivamente apparentata con l'infinito».

Prima di tutto, occorre sottolineare che l'arte, in Baudelaire, non è affatto staccata dalla realtà dei fenomeni, anzi, l'esteriorità è il dominio da cui ha inizio il suo processo. Solo che questa realtà viene decostruita; subentra quindi il processo sintetico, reintegrativo, che introduce quella che si potrebbe chiamare una «noesi timica» (Ey 1968) o una «logica affettiva» (Ciompi 1994) nel senso che l'aspetto cognitivo è strettamente intrecciato con l'aspetto emozionale. Si potrebbe anche parlare, con Matte Blanco, di una «bi-logica», in quanto la percezione del mondo esterno (logica asimmetrica) viene considerata alla luce del possente carattere emozionale delle costellazioni interne (logica simmetrica). E poiché la logica simmetrica infinitizza le emozioni, si capisce bene come Baudelaire apparenti l'arte all'«infinito».

Chiarimenti supplementari vengono dal capitolo seguente, che s'intitola *Le gouvernement de l'imagination*. Chi «copia» elude la facoltà di «sentire e pensare». Questo è un punto capitale della riflessione baudelairiana. Come dirà Bion, il pensiero viene generato dalla trasformazione delle impressioni sensoriali e delle emozioni (dove risiede il significato). Per Baudelaire, il mondo è «un magasin d'images et de signes»; questo «dizionario» deve essere introiettato e assimilato: «C'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer», pastura da digerire e trasformare, secondo le leggi della logica affettiva (secondo Greenspan, «sono le emozioni a determinare l'architettura della mente»; e ancora: «Le emozioni sono la chiave dello sviluppo mentale, e, nel corso di tutta la vita, rendono possibile il pensiero creativo in ogni sua forma»; 1997, pp. 5 e 59). Metabolizzare e trasformare interiormente. La nozione, così chiaramente espressa, di «trasformazione» proietta il pensiero di Baudelaire in pieno Novecento: dovremo aspettare la teoria psicoanalitica del pensiero attuata da Bion, a partire dagli anni settanta, per trovare una eguale audacia cogitativa. Il grande artista dice: «Voglio illuminare le cose con la mia mente e proiettarne i riflessi sulle altre menti». L'arte, nel suo momento genetico e fruitivo, è «riflesso del mondo interno» (Cacciavillani 1994). E ritorna perentorio il motivo dell'arte-mondo: l'opera espone un mondo, «un buon quadro, fedele e uguale al sogno che l'ha generato, deve essere prodotto come un mondo» («Comme un monde»). L'arte, in quanto «forma simbolica del sentire» (Langer), conferisce vita emozionale agli strumenti della retorica: «Le retoriche e le prosodie non sono tirannie inventate arbitrariamente, ma una collezione di regole reclamate dall'organizzazione stessa dell'essere spirituale». Proprio perché autenticata dall'*éprouvé*, l'immaginazione fa sì che l'artista «esprima soprattutto l'intimo del cervello». «Intimo» deriva da *intus*,

«molto addentro» ed è quindi sinonimo di «le plus profond de l'âme». Ci viene in mente quanto scrive Hanna Segal sulle fantasie inconscie: «Possiamo considerare la fantasia inconscia e le strutture che da essa evolvono come ciò che determina la struttura e il carattere di base della personalità, come la matrice della nostra struttura e della nostra vita mentale» (1991, p. 30).

Improvvisamente Baudelaire cambia direzione e introduce un gioco fantasmatico strabiliante. Se affiora l'immagine maestosa della «très sainte mère», la santissima madre, con un gesto di ampiezza tragica che si addice perfettamente a questa «reine des mères», regina delle madri («Reine des souvenirs», aveva scritto nel *Balcon*), affiora anche il fantasma del padre, introdotto come di consueto dal simbolo del «sole che tramonta», equiparato a Giulio Cesare prima delle pugnalate di Bruto. Bruto, in questo caso, è Mme Baudelaire, che non rispetta il suo ruolo di vedova e diventa Mme Aupick (il testo parla in modo trasparente di «ingratitude»). «Quelle splendeur le soleil qui s'est couché», il sole tramontato, «potente e seducente», «sapiente e generoso», «tutta la forza, tutta la gloria, tutta l'eleganza». Baudelaire qui lavora abbandonandosi alle «années profondes»... Il poeta confessa il suo attaccamento a questa figura di Divinità morta che ogni giorno ripete il proprio rito luttuoso ma radioso: «Je suis moi-même atteint quelque peu d'une nostalgie qui m'entraîne vers le soleil», una nostalgia che mi trascina verso il sole, «immensa luce» che ispira pace e felicità. Collegato alla figura paterna è Delacroix, col suo emblema del color «porpora», che infonde non solo luce e calore, ma anche «une espèce de folie tropicale», «une fureur inapaisable», un furore che non trova requie. Ma associa il rosso-Delacroix anche all'«inferno», all'«immaginazione ardente», alle «cappelle ardenti», alla «fiamma», al «sangue», alla coppia «porpora e pennacchio» (la Chiesa, cioè la madre, l'Esercito, cioè il generale Aupick). È come se la madre-traditrice-Bruto e il patrigno-usurpatore-Polonio si fossero impadroniti dell'«ardente fiamma dell'arte». «Ardente», però, è anche il quadro *Ma montée au Calvaire* (morte di Dio-uomo), che introduce il tema «funeste, sanglant», funesto e sanguinoso della *Mort de Sardanapale* e della *Fille aux yeux d'or* di Balzac. Arte «ardente», come il «papavero», ma anche i «pantaloni rossi del soldato»: lo spostamento d'accento, ancora, sull'Esercito evoca «un monde ensanglanté», pieno di distruzione e lutto. Sembra che il mondo interno di Baudelaire sia invaso dal dramma di Amleto: da un lato, l'ardore di un padre morto (sangue), dall'altro, l'ardore di un usurpatore e di un'ingrata («Tema funesto»). L'alta ira di Baudelaire verso il patrigno-padrone esplode in un'immagine sadica: «Se fossi invitato a rappresentare l'Amore, credo che lo rappresenterei sotto forma di un cavallo infuriato [«enragé»] che divorra il suo padrone». Il reticolo delle associazioni si chiude con la ripresa del

motivo del tramonto che, del resto, fa da ponte alla comparsa della «città»: «L'incendie du soleil qui s'éteint lentement», «l'impression glorieuse et mélancolique du soleil qui descend»... Gloria e melanconia di un Cesare che muore (il porpora «ardente e solenne» della «religione romana»).

«La nera maestà della più inquietante delle capitali»: il nero ci riporta al lutto, e sorge allora la figura profondamente sentita della «vedova» che da sola riempie tutto l'orizzonte. La vedova è glorificata perché serba memoria del Dio scomparso: «La figura prodigiosa del Lutto, prostrata, scapigliata, annegata in un ruscello di lacrime, schiacciando con la sua greve desolazione i resti polverosi di un uomo illustre». «Sorella» del poeta è allora «l'éternelle mélancolie», l'eterna melanconia. Puntuale è il richiamo alle FdM: «Longue, mince, en gran deuil, douleur majestueuse» (*A une passante*); e allo *Spleen de Paris*: «Une femme grande, majestueuse, et noble dans tout son air [...] Son visage, triste et amaigri, était en parfaite accordance avec le grand deuil dont elle était revêtue» (*Les venues*).

Quel che affascina Baudelaire è la «maestà» dell'insieme, quella sembianza di nobiltà e grandezza che muove a rispetto. E Vigny aveva scritto: «J'aime la majesté des souffrances humaines». Il melanconico, chiuso nel suo immenso dolore, indossa – come la «vedova» – una sua «maschera melanconica» che incute rispetto e tiene a distanza (Gozzetti 1996, pp. 65-7). Maestosa è anche la «grande città»: «La solennità naturale di una grande città», «la maestà della pietra». È la coppia ossimorica Dolore-Gloria che, forse, sta alla radice della maestosità dei contenuti cittadini: «Il paesaggio delle grandi città, cioè la collezione delle grandezze e delle bellezze che risultano da una potente agglomerazione di uomini e di monumenti, l'incanto profondo [*«profond»*] e complicato di una capitale attempata e invecchiata nelle glorie e nelle tribolazioni della vita». E ancora, subito dopo: «La majesté de la pierre accumulée, les clochers *montrant du doigt le ciel*, les obélisques de l'industrie vomissant contre le firmament leurs coalitions de fumée, les prodigieux échafaudages des monuments en réparation, appliquant sur le corps solide de l'architecture leur architecture à jour d'une beauté si paradoxale, le ciel tumultueux, chargé de colère et de rancune, la profondeur des perspectives augmentées par la pensée de tous les drames qui y sont contenus, aucun des éléments complexes dont se compose le douloureux et glorieux décor de la civilisation n'était oublié»¹⁵. Vi-

¹⁵ «La maestà della pietra accumulata, i campanili segnando col dito il cielo, gli obelischici dell'industria che vomitano contro il firmamento le loro coalizioni di fumo, le prodigiose impalcature dei monumenti in restauro, applicando sul corpo solido dell'architettura la loro architettura a giorno di una bellezza così paradossale, il cielo tumultuoso, carico di collera e di rancore, la profondità delle prospettive accresciuta dal pensiero di tutti i drammi che vi sono contenuti, nessun elemento complesso di cui si compone il doloroso e glorioso scenario della civiltà era stato dimenticato».

sione verticale (campanili e obelischi), senso del volume (corpo solido dell'architettura), visione orizzontale, prospettiva («profondità delle prospettive», multidimensionalità), affetti investiti (drammi, dolore e gloria, con collera e rancore). Baudelaire descrive la città come altrove descrive le strutture del poema.

È la poesia che «rende tutto nobile», come la scultura («La nera nobiltà») «rende tutto solenne, anche il movimento». Baudelaire chiude l'indagine con un'immagine di morte, evocando uno «scheletro femminile» che, «con gli occhi senza pupille», «con gli occhi fatti di vuoto e di tenebre», rinvia al «nulla», all'annientamento. Ma, si direbbe, è il fantasma del padre che salva il poeta, attraverso la figurazione della possente statua del Mosè. «La collera diventa calma, la tenerezza severa, il sogno ondeggiante si trasforma in meditazione solida e ostinata». È in definitiva la figura del padre che fa da ponte tra la «Regina delle facoltà» e l'ostinato pensiero del poeta meditante, visitato dallo sguardo tenebroso di un volto senza occhi, e che lo costringe a guardare fuori di sé, dentro di sé, negli «anni profondi», nella «affreuse profondeur», spaventosa profondità, cui però rispondono gloriosamente «potenza d'espressione» e «ricchezza di sentimento», «résultat inévitable d'une imagination profonde», un'immaginazione profonda. È con questo pensiero quadridimensionale che si chiude lo studio. Sull'importanza della funzione paterna si è soffermato Resnik: «Il modello di ogni comunicazione si costituisce sulla forma di un triangolo lineare: l'uno, lo spazio e l'altro. Il padre è il legame, ma anche la pausa, quello che separa e apre lo spazio tra l'uno e l'altro. Il legame ha il doppio significato di un ponte che collega le due rive e allo stesso tempo ne testimonia la separazione» (1989, p. 104, nota).

Il più imponente saggio sulla modernità artistica (quasi un libro a sé) – *Le peintre de la vie moderne* – dato alle stampe anch'esso nel 1863, risale, secondo Pichois, agli anni 1859-60, quindi a ridosso del *Salon de 1859*.

Baudelaire esordisce riprendendo con forza il motivo del bipolo: «Le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une»¹⁶. Il dualismo dell'arte è un riflesso di quello antropologico: «La dualité de l'art est une conséquence fatale de la dualité de l'homme». Mentre però, in precedenza, il dualismo proveniva dal contrapporsi di un oggetto positivo e di uno negativo, ora sono in gioco qualità temporali, l'eterno e il fuggitivo, il sovrastorico e lo storico, il generale e il particolare. «La parte eternamente sussistente» («Anima») e «l'elemento variabile» («Corpo»). Baudelaire non ha solo scoperto l'incalcolabile ricchezza del mondo interno quadridimensionale, ma ha intro-

¹⁶ «Il bello è sempre, inevitabilmente, di una composizione doppia, benché l'impressione che produce sia una».

dotto nella poesia francese la sessualità, la temporalità, la precarietà del corpo umano. «Sesso» deriva da *secare*, tagliare, separarsi, è quindi connesso con una divisione inaugurale che fomenta la ricerca dell'altro; ma vedremo subito in che modo Baudelaire, sotto la fragile maschera di Constantin Guys, acceda all'alterità.

«La modernité c'est le transitorie, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, tandis que l'autre moitié est constituée par l'éternel et par l'immuable». Più lapidariamente, l'arte «tire l'éternel du transitoire», libera il poetico dallo storico. Ancora un ossimoro (un'ambivalenza sul piano psicologico) vincolato ai processi trasformativi. «Quasi tutta la nostra originalità deriva dall'impronta che il tempo imprime alle nostre sensazioni». Tempo presente, tempo della presenza, tempo passato, futuro che si sporge sul presente (*retentio, praesentatio, protentio*, secondo Husserl). «Il passato, pur conservando l'inquietante del fantasma, riprenderà la luce e il movimento della vita e si farà presente». È un passato ri-presentato («Représenté»), rappresentato nella sua attualità. L'uomo baudelairiano è impastato di tempo, e diviene nel presente come diviene nel passato, proiettandosi nel futuro. Binswanger fa un illuminante esempio: «Mentre parlo, dunque nella praesentatio, ho già delle protezioni, altrimenti non potrei terminare la frase; allo stesso modo ho, "durante" la praesentatio, anche la retentio, altrimenti non saprei ciò di cui parlo» (1971, p. 33). Nei melanconici si riscontra un ipertrofismo del passato: essi non si staccano dal passato, sono «legati» al passato, sono tagliati fuori dal futuro, e il presente non dice loro niente o è completamente vuoto (1971). Qui Baudelaire, aderendo al suo oggetto, ha quel che Agostino chiamava «presente del passato» in contrapposizione al «presente del futuro»: Per Baudelaire il ritorno del passato nel presente della presenza si chiama «memoria», o meglio, «resurrezione»: «Une contention de mémoire résurrectionnaire, évocatrice, une mémoire qui dit à chaque chose: "Lazare, lève-toi!"», una memoria resurrezionaria. Come ben dice Roccatagliata, «la storia nasce come vittoria contro l'omeostasi della natura» (1982, p. 89). Lo studio si chiuderà con un'immagine di movimento: una carrozza che passa, figura rapida nel tempo-spazio. È l'aspetto «storico» della modernità: «La bellezza fugace, passeggera della vita presente». L'altra metà è il mondo interno, dinamico ma indelebile: «L'immagine scritta nel cervello», quel «teatro della mente» (Resnik), abitato dalla famiglia interna: l'«Imperatore», l'«Imperatrice» e il «Principino imperiale», attori di una commedia o di una tragedia incessanti.

Il nucleo dell'epistemofilia è per la Klein legato a un certo sadismo: penetrare nel corpo della madre per esplorarne i contenuti. Baudelaire mette in scena un artista in preda alla volontà di sapere: «S'interessa al mon-

do intero, vuol sapere, comprendere, valutare tutto ciò che accade sulla superficie del nostro sferoide». Il genio è legato alla curiosità, quella del bambino nella stanza dei giocattoli di Mme Panckoucke. Per questo il genio è un po' una «convalescenza» permanente: ritorna dalla morte, dalla malattia e inspira (introietta) tutti gli effluvi della vita; vuol ricordarsi di tutto perché tutto aveva perduto: «Supponete un artista che fosse sempre, spiritualmente, nello stato del convalescente». Rinasce una «curiosità profonda [«profonde»] e gioiosa», legata all'«occhio fisso e animalmente estatico dei bambini di fronte al nuovo». Si tratta insomma di una percezione «non ottusa» della vita, «una passione insaziabile di vedere e di sentire». L'artista convalescente è in definitiva un artista bambino, che percepisce il mondo come per la prima volta, fra lo stupore e l'estasi. «L'enfant voit tout en nouveauté; il est toujours ivre» (il che ci porta al poemetto in prosa *Enivrez-vous!*). «Le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté», infanzia ritrovata a volontà: è la capacità di regredire alle nostre «più aurorali impressioni» per poterle poi esprimere con «organi virili».

Ma l'occhio può diventare «rapace»: «Sposare la folla» significa anche penetrarla e derubarla (aggressione intrusiva al corpo della madre). Ego-centrismo narcisistico del genio della modernità: «Essere al centro del mondo», ma «nascosto», per carpire i segreti, divorare meglio la «pastura». L'impulso perverso a «vedere», a intrudersi con lo sguardo, a collezionare, a mangiare con gli occhi significa impossessarsi di tutte le «bellezze»; egli «le vuole tutte». Questo aspetto avido, volpino, invidioso e predace è benissimo colto da Baudelaire nell'icasticità di una frase: «C'est un moi insatiable du non-moi», un Io insaziabile del non-Io. «Occhio d'aquila», occhio che «guarda, ispeziona, analizza» fulmineamente, mentre tutto il reale sembra «posare per il suo occhio», fino alla sazietà: «Ne ha gli occhi pieni». Venuta sera, quando le esalazioni del gas macchiano la porpora del tramonto, il genio della modernità dardeggia il foglio con lo sguardo di prima: quel che ha «preso» con gli occhi, ora lo «restituisce», lo proietta sul foglio, «affrettato, violento, attivo». L'operazione si fa alchimia pura: «liberare», «trarre», «estrarre», la «bellezza misteriosa». Ritorna il consueto motivo della «traduzione»: «Traduire fidèlement ses propres impressions». «La fantasmagorie a été extraite de la nature», la fantasmagoria è stata estratta dalla natura.

Ma due principi strutturanti si danno battaglia: quello che vuole stilizzare e comporre, lavorare alle «ossature», alle «linee principali», ai «punti culminanti», alla «disposizione spaziale degli oggetti»; e quello che, come una risorgenza dell'arte messicana, egizia o ninivita, guarda alla «barbarie simpatetica e infantile» per il particolare. Lo strapotere delle impressioni provenienti dal mondo esterno ingaggia un «duello», una «scherma» con la

parte più classica, e vuole imporsi «avec furie», con furia. Ma si può derogare al principio secondo cui l'esterno nell'arte proviene dall'«image écrite dans le cerveau», dall'infinito emozionale che non conosce storia né tempo? Solo attraverso la pausa, l'intervallo, la «digestione» le due correnti trovano armonia, elaborazione assimilatrice (formazione di compromesso, direbbe Freud). Se l'oggetto «rinasce», in una fantasmagorica composizione di mondo interno e di mondo esterno, tutto «si dispone, si armonizza». La «restituzione» alchemica giunge ai «melodiosi matrimoni»: l'opera ora si chiama «le fantastique réel», il fantastico reale. Scrive acutamente Zweig: «Per scoprire l'anima del giocattolo, il bimbo l'ha distrutto. Baudelaire, l'adulto, sentiva la propria vita dissolversi continuamente: la sua personalità veniva eternamente fatta a pezzi da un qualche vento perverso che soffiava dentro di lui. Eppure il suo genio gli consentiva di mantenere in vita il giocattolo; non di distruggerlo, come avrebbe fatto il bambino, ma di trasformarlo, consentendogli di venir distrutto solo simbolicamente, nell'opera alchemica del comportamento poetico» (Zweig 1984, p. 223).

Ma dopo le «grandi feste per gli occhi», c'è un *post festum* (Kimura 1992, p. 87: «L'ordine intimo dell'esser-stato») che reca tristezza e noia, riassunte da Baudelaire nella forte immagine del «sultano morto»: «Le feste in fondo alle quali appare, come un pallido sole, il tedio permanente del sultano defunto». Il sole al tramonto, il padre morente: è l'ora della melanconia. Ed è proprio il *dandy* che incarna questa situazione di caduta: «Il dandismo è un sole che tramonta, come l'astro che declina, senza calore e pieno di melanconia». È un tratto che il poeta eredita dal padre: «La gentilezza, raffinata e distante, talvolta preziosa». Anche qui c'è l'ombra dell'oggetto che cade sull'Io; l'impressione di morte è profonda: *Perinde ac cadaver* (come un cadavere). Per altro, il *dandy* che costruisce l'opera d'arte senza oggetto, senza alterità, essendo egli stesso soggetto e oggetto dell'alchimia. «Egli coltiva l'idea del bello nella sua persona», per sottolineare una «personalità aristocratica». Come Narciso di fronte allo specchio d'acqua muore di fame perché non ha più «bisogno» di oggetto, così il *dandy* esprime «il culto di sé» adorandosi: *Self-purification and anti-humanity* (*Fusées*, XI). Scrive con potenza Jeremias Gotthelf: «Guarda come si fa scuro il mondo quando l'uomo vuole diventare il proprio sole!» (citato da Binswanger 1984, p. 56). Ma non è che un momento. Baudelaire introduce nella sua «stanza» simbolica l'oggetto-fonte per eccellenza: la donna e il suo *mundus*. Non solo la «dea» o la «stella», «l'être qui est la source», l'essere che è la sorgente, ma l'oggetto-fonte «per cui e attraverso cui», l'artista o il poeta crea l'opera d'arte: «È una divinità, un astro, che presiede a tutte le concezioni del cervello maschile» («Préside à toutes les conceptions»). La fenomenologia della donna – come appare nelle *IdM* – è im-

prontata a una feroce ambivalenza: essa, infatti, se procura «godimenti», è anche un essere «terribile e incommunicabile» (forse «non ha niente da comunicare»); si fanno e si disfano per lei le più immense fortune, e l'artista «concepisce» («Conçoit») in lei, ma è un «bell'animale» in cui il «piacere snervante» si mescola al «dolore fecondante»; è una «divinità», un «astro», «una specie di idolo», ma è «stupida». Da questa complessità fatta di adorazione e di disprezzo, esce un'immagine composita: «Un mystérieux et complexe enchantement», un misterioso e complesso incanto.

Baudelaire sposta lievemente il suo «vertice» (Bion) e introduce il concetto («Conception», secondo Bion, che segue il percorso del formarsi del pensiero profondo) di Natura, spinto fin «au dedans du ventre de la mère» (l'abominio della «generazione»). La Natura, in quanto tale, è la conferma del «péché originaire», pensiero originale: suggerisce la «volgarità», l'«immondo», il «terrestre», il «crimine», il «parricidio», l'«antropofagia», in breve «le Mal». Basta sfogliare le pagine terribili di *Mon cœur mis à nu*, per constatare la contiguità della donna e della Natura: la donna, in quanto Natura, è una «latrina pubblica», si paga per evacuare; la fanciulla, ancor più vicina alla natura, è «abiezione e depravazione», è una «sciocchina», una «troietta»; la donna «va battuta, castigata»; vuole essere «fottuta», è dunque «naturale, volgare, abominevole»; propone l'amore, ma la matrice, questo «mistero», è posta fra «escrementi» e «urina». A quale condizione tale odio e tale rabbia dispregiativa possono cangiarsi in bellezza che incanta? Come il crimine è «naturale» e la virtù «artificiale», così la donna, attraverso la *parure*, esce dal dominio e accede «alla primitiva nobiltà dell'anima umana». L'arte, come la moda, non è che un «essai permanent et successif de réformation de la nature», riforma della Natura. Possono incedere le sole donne accettabili: la donna-*statua*, «essere divino e superiore»; la donna-*idolo*, «che deve indorarsi per farsi adorare»; la donna-*magia*, «sovranaturale». I loro strumenti di elevazione sono il «rosso» e il «nero», l'uno «finestra aperta sull'infinito», l'altro «passione misteriosa della sacerdotessa». La dialettica dello sguardo è propria alla bellezza della modernità: «l'occhio vago e fisso», «l'occhio stupito come quello degli animali», «l'occhio dardeggiante», lo «sguardo audacemente levato», «l'occhio infantile», lo «sguardo del demonio», lo «sguardo fisso all'orizzonte, come la bestia da preda».

Qua maestosa, là leggera, ora svelta, gracile, ora ciclopica, ora minuta e scoppiettante, ora greve e monumentale: su uno sfondo di «lumière infernale ou d'aurore boréale, rouge, orange, sulfureux, rose, violet», si leva l'immagine multiforme della «bellezza equivoca» («Beauté interlope»). Siamo all'ultimo gradino della spirale: la *foemina simplex*: «grevi, cupe, stupide, stravaganti, ninfe macabre o bambole vive, luce sinistra». È il

«beau dans l'horrible», la verità irriducibile dell'ossimoro e dell'ambivalenza, la specifica «beauté du mal», «la beauté qui vient du Mal». Il grandioso affresco sulla modernità si richiude sulla formula del capolavoro poetico: i fiori del male.

Ma Baudelaire ha nominato il Male, il «male» sarebbe il prezzo pagato dal poeta per poter «dire» il suo amore per l'oggetto: uccidendolo. Come ha acutamente osservato Sartre, l'abbozzo del dramma teatrale *L'invrogne* mostra con precisione che il tema del testo non è tanto l'uxoricidio, ma il desiderio di violentare la moglie morta. Nel 1854 (lettera a Tisserand), all'ultimo momento il tema dell'assassinio si sostituisce a quello dello stupro come copertura: «Egli la uccide per penetrarla e per lordarla, per conseguire il Bene in lei». In origine, secondo quanto asserito da Asselineau, l'ubriaco strangolava o pugnava la moglie e in seguito la stuprava. «È di fronte al cadavere che il desiderio sessuale sarà insieme più criminale e più solitario». Così la frigidità dell'artificio, la sterilizzazione attraverso il freddo trovano infine il loro clima autentico: quello della morte. «La sua figurazione oscilla, a seconda che Baudelaire propenda verso il masochismo o verso il sadismo, dal metallo lunare, ghiacciato e incorruttibile, al cadavere che sta perdendo il suo calore animale. Assenza di vita o distruzione della vita: lo "spirito" baudelaireano è compreso entro questi limiti estremi» (Asselineau 1963, pp. 166-7).

Lo sguardo penetrante di Emmanuel fa luce decisamente, in modo definitivo, sul segreto di Baudelaire. L'odio verso la Natura trova la sua motivazione profonda nel più assoluto rifiuto di accettare «l'immagine della madre che prova piacere sessuale e che procrea»; per annullamento retrospettivo, Baudelaire vorrebbe una «vergine-madre», di cui la figura della «vedova» è una valida approssimazione. «La madre, nella sua vedovanza, viene verginizzata. Così l'idolo dei piaceri dev'essere infecondo, sterile, persino frigido, per simboleggiare l'interdetto posto alla madre» (Emmanuel 1982, p. 44). Baudelaire dimentica – misconosce («Misconception» per Money-Kyrle 1985) – che negando la procreatività della madre, finisce per negare se stesso. Così si spiega quella terribile immagine del «crimine» concepito sin nel «ventre della madre»; «criminale» non è il feto, ma il concepimento della madre. Attaccando in modo sadico la matrice della vita, il poeta si consegna alle spire atroci della Melanconia: «Vivre est un mal! C'est un secret de tous connu», vivere è un male, è un segreto noto a tutti (*Semper eadem*).

Les paradis artificiels (1860) sono composti di un dittico: *Le poème du haschisch* e *Un mangeur d'opium*. Esploriamo il primo pannello.

Nella lettera dedicatoria all'enigmatica J. G. F., Baudelaire sigilla definitivamente uno dei suoi pensieri maggiori. Posto che «la vera realtà è so-

lo nei sogni», due elementi penetrano selettivamente nel sogno: il mondo esterno sotto forma di «pastura», e la donna, che proietta «la massima ombra o la massima luce» (incertezza ontologica circa la scissione dell'oggetto). C'è quindi l'evocazione della donna misteriosa (che a nostro avviso è Jeanne Duval): «Dentro di me ce n'è una che, benché ammalata, è sempre attiva e viva». Colei che, nuova Elettra, rinfrescava al poeta le labbra bruciate dalla febbre e che, sorvegliando i suoi incubi, dissipava con «mano lieve e materna» il sonno spaventoso (si veda Bonnefoy 1989).

Lo «stato paradisiaco» che legittimamente l'uomo cerca di conseguire, e di cui la droga rappresenta la «cattiva strada», è costituito da una «salute spirituale splendente e gloriosa», che apre le sue vaste prospettive, «piene di chiarezza», e in cui il mondo esterno viene percepito con una mirabile «nettezza di contorni» e «potente rilievo». È una sorta di «angelica eccitazione» che comporta «acuità del pensiero, entusiasmo dei sensi e della mente». Baudelaire descrive, di fatto, uno stato euforico, il polo maniacale della depressione: se nella melanconia «il mondo circostante appare oscuro», nella mania – che Freud definisce come «gioia, giubilo, trionfo» e che per Abraham è un'identificazione col «raggiante splendore della madre amata» – c'è un'intensificazione delle sensazioni e dei processi di pensiero, una dilatazione aerea dello spazio e un'accelerazione del tempo. L'esaltazione, l'ebbrezza, le vaste associazioni d'idee, la percezione analogica o sinestetica, l'equazione simbolica, il ribollire immaginativo, la disseminazione della personalità, una beatitudine estatica, sono osservate da Baudelaire con lo sguardo puntiglioso di un fenomenologo, ma anche con distacco, come se la droga usurpasse, utilizzando un cammino più semplice e più facile, le prerogative dello «stato poetico». In questo senso, egli non rinuncia alla legislazione traduttoria dello sguardo interno («L'œil intérieur transforme tout», affermazione mirabile) e, nel considerare la sensazione della «profondeur», sposta il vertice verso il polo melanconico: «Profondité de l'espace, allégorie de la profondeur du temps»: «Il regarde avec un certain délice mélancolique à travers les années profondes, et s'enfonce audacieusement dans d'infinies perspectives», attraverso gli anni profondi, e sprofonda audacemente in prospettive infinite. Dove è da sottolineare, come di consueto, la novità assoluta di quel sintagma «années profondes», cioè la quadridimensionalità del mondo interno, sostenuta dal verbo «s'enfoncer», affondare, sprofondare, e le prospettive ancora una volta «infinite» (emozionalizzazione del vissuto non conosciuto). Per riprendere un'espressione dello psicoanalista Racamier, siamo nel dominio del «genio delle origini» («Ténébreuse et profonde unité»). È a partire dalla propria pratica poetica che Baudelaire esalta il «ritmo, immortale e universale» («immortel et universel») e l'«armonia, bilanciamento di li-

nee, euritmia» («Balancement de lignes, eurythmie»); e ugualmente quando si accosta alla «sorcellerie» del linguaggio, alla celebre «danse grammaticale», danza grammaticale. «La grammaire, l'aride grammaire elle-même, devient quelque chose comme une sorcellerie évocatoire; les mots resuscitent revêtus de chair et d'os, le substantif, dans sa majesté substantielle, l'adjectif, vêtement transparent qui l'habille et le colore comme un glacis, et le verbe, ange du mouvement, qui donne le branle à la phrase»¹⁷.

La deificazione dell'uomo nella mania da hashish («Sono diventato Dio») segna il culmine del trionfo, della svalutazione dell'oggetto, dell'avidità, del narcisismo. La *libido*, si potrebbe dire, è sottratta agli oggetti e spostata sull'Io: megalomania. Ma è difficile credere che il poeta non si identificasse almeno in parte con questi eccessi di delirio narcisistico (si veda in proposito il bel libro di Wilhelm 1999): «Tutte le cose sono state create per me! Per me l'umanità ha lavorato, è stata martirizzata, immolata, – per servire da pastura, da *pabulum* al mio implacabile appetito di emozione, di conoscenza e di bellezza». Il poeta ha conosciuto queste ore in cui l'Altro viene schiavizzato e divorato, distanziato e annientato: ma è sempre l'aspetto sadico della melanconia. La sua condanna della «magia nera» è senza remissione, ma solo nella misura in cui il poeta giunge a tanto attraverso la «redenzione» conferita dal lavoro, dall'«esercizio assiduo della volontà» e dalla «costante nobiltà dell'intenzione». «Noi abbiamo creato un giardino di vera bellezza» («Un jardin de vraie beauté»).

Nel secondo pannello è ben altra la disposizione di Baudelaire. Traducendo e commentando i passaggi più struggenti delle *Confessioni di un mangiatore d'oppio* (1822) di De Quincey, egli ripropone quella empatia identificante che contraddistingue i suoi saggi maggiori, segnatamente quelli consacrati a Delacroix, a Poe e a Gautier, suoi «fari». Ne è pienamente consapevole: «Ho introdotto la mia personalità nell'autore originale», «ho fatto un tale amalgama...». (D'altra parte, Baudelaire era intossicato dall'oppio, che assumeva attraverso dosi sempre crescenti di laudano, per mitigare i dolori gastrointestinali causatigli dalla sifilide: la sua personale esperienza si sovrappone continuamente a quella di De Quincey).

Con un movimento solenne e maestoso, egli si rivolge all'oppio, individuando subito il tema di fondo del testo: ridestare ciò che è perduto dalla morte dell'oblio (un po' come nella *Chevelure*: «Pour peupler ce soir l'alcôve obscure/ Des souvenirs dormant dans cette chevelure/ [...] Tout un monde lointain, absent, presque défunt»). «Costruisci in seno alle te-

¹⁷ «La grammatica, l'arida grammatica, diventa qualcosa come una stregoneria evocatrice; le parole risuscitano rivestite di carne e ossa, il sostantivo, nella sua maestà sostanziale, l'aggettivo, abito trasparente che lo veste e gli dà colore come una velatura, e il verbo, angelo del movimento, che conferisce spinta alla frase».

nebre, con i materiali immaginari del cervello, città e templi, e dal caos di un sonno pieno di sogni evocati alla luce del sole i volti della bellezza da tempo sepolti, e le fisionomie familiari e benedette, deterse dagli oltraggi della tomba». La metafora «resurrezionaria» si pone dunque come immagine-guida dell'opera: una «mystérieuse résurrection», una misteriosa resurrezione. Il vissuto, l'*Erlebnis* «ritornano» nella visione o nel sogno, *rêve* che, giustamente, trasforma l'esperienza emozionale in pensieri (secondo la celebre formulazione di Bion): «Resuscitano come quei sogni che sono i ricordi deformati o trasfigurati dalle ossessioni di una laboriosa giornata». Con un intimo senso di religiosità, quasi officinando un rito (Mancia scrive nel suo libro sul sogno: «Utilizzo il termine religione nell'accezione di *religare*, cioè unire in una complessa relazione gli elementi emotivamente più significativi che nel mondo interno dell'individuo hanno acquisito un significato sacrale», 1987, p. 58), Baudelaire riprende la figura di Elettra «dalle bontà riparatrici», «le più tenere azioni di grazie», «un interiore atto di grazie», per «ridestarsi con un messaggio autentico di pace, di perdono e di finale riconciliazione» («Paix», «pardon», «réconciliation»). Nella teologia cattolica, l'atto (o l'azione) di grazie è un formale ringraziamento che esprime riconoscenza e gratitudine verso l'oggetto trascendente. Quel che importa è il riconoscimento di aver ricevuto dall'oggetto amato un dono inestimabile: la *libido* investita sull'oggetto primario «costituisce un oggetto buono che ama e protegge il Sé e viene amato e protetto dal Sé. La ricchezza interiore deriva dal fatto che si è assimilato l'oggetto buono e si può ora dividerne i doni con gli altri» (Klein 1969, pp. 30-2).

Avanzando nella lettura di De Quincey, Baudelaire scopre fondamentalmente una vasta presenza di «mondes intérieurs», «théâtre de l'esprit», in cui si concentra ciò che è stato disseminato, dove si riscontra bensì «il maestoso antagonismo di forze uguali e possenti», ma dove infine regnano sovrani «l'ordre suprême et l'harmonie», mondi interni, teatro della mente, ordine supremo e armonia. Come Poe, l'inglese «descendait indéfiniment dans des abîmes sans lumière, au delà de toute profondeur connue, sans espérance de pouvoir remonter. Toutes les inscriptions gravées sur la mémoire inconsciente reparurent»¹⁸. Il suo eroismo poetico è condotto dalla disperazione fin sulle soglie dell'annientamento: le solenni visioni di morte, di separazione e di addii eterni (con la comparsa dell'«Idolo nero») attraversano la sua mente recando «angoisse et noire mélancolie», angoscia e nera melanconia. Nella visione da oppio «l'uomo non evoca più le immagini, ma esse gli si offrono spontaneamente, dispo-

¹⁸ «Scendeva indefinitamente in abissi senza luce, al di là di ogni profondità conosciuta, senza speranza di poter risalire. Tutte le iscrizioni incise nella memoria inconscia riapparvero».

te. La memoria poetica, un tempo fonte infinita di piacere, è divenuta un arsenale inesauribile di strumenti di supplizio». «Profonde mélancolie», dice Baudelaire, ricomponendo l'inscindibile misto di tristezza e di profondità: solo nella posizione depressiva è possibile scorgere il mondo quadridimensionale del mondo interno. «Immenses profondeurs», scrive poco dopo: il testo è costellato di sintagmi che alludono a questo doppio paradigma della melanconia e della profondità. E qui Baudelaire formula la legge del bipolo con una chiarezza definitiva, che rischiarerà enormemente il problema costruttivo delle FdM: «Deux idées qui sont en rapport d'antagonisme s'appellent réciproquement, et l'une suggère l'autre»¹⁹. Il «maestoso antagonismo» non è solo il fenomeno più saliente della struttura psichica di Baudelaire, ma è anche principio costitutivo della sua poesia. Come dice benissimo Michaux, «i pensieri gli venivano a coppie, ogni pensiero col suo contrario, l'uno suscitando l'altro». La psicoanalisi definisce questo fenomeno «conflitto di ambivalenza»; se l'ambivalenza è troppo intensa, l'Io e l'oggetto si scindono: da una parte tutti gli oggetti buoni, dall'altra tutti gli oggetti cattivi. Nell'ambito del processo melanconico, Baudelaire ha vissuto ed espresso con ineguagliata potenza sia l'ambivalenza che la scissione (l'«Io diviso» di Laing 1969).

Come Poe, anche De Quincey convince il poeta che l'essenziale della vita mentale si svolge sul «théâtre du rêve», sul teatro del sogno: «La facoltà di fantasticheria è una facoltà divina e misteriosa, perché è attraverso il sogno che l'uomo comunica con il mondo tenebroso da cui è circondato». Per Nerval il sogno è una «seconda vita», per Fichte il sogno «crea la realtà»; Baudelaire sembra mosso dallo stesso impulso epistemofilico di Nerval per cui il sogno è il luogo in cui s'incontrano mondo esterno e mondo interno, realtà problematiche, enigmatiche, da esplorare, da analizzare (si veda *Il teatro del sogno* di Resnik 2002). Collateralmente, il sogno (la poesia) scopre il «palimpseste de la mémoire», il palinsesto della memoria («Simultaneità di tanti elementi che furono successivi»): «La ricomparsa di tutto ciò che l'essere non conosceva più, ma che è costretto a riconoscere come propri». E qui Baudelaire precorre precisamente Freud, quando parla di rappresentazioni rimosse che possono riaffiorare: «Tutto l'immenso e complicato palinsesto della memoria si svolge di colpo, con tutti i suoi strati di sentimenti defunti, misteriosamente imbalsamati in quel che noi chiamiamo oblio». Dopo aver pensato la realtà psichica (mondo interno, per Melanie Klein), la dinamica dei fenomeni inconsci, il valore conoscitivo del sogno, il meccanismo della rimozione, egli scopre l'atemporalità della mente inconscia: «Nulla si perde. Come ogni azione è

¹⁹ «Due idee che sono in rapporto di antagonismo si richiamano reciprocamente e l'una suggerisce l'altra».

in sé irrevocabile e irreparabile, così ogni pensiero è incancellabile. Il palinsesto della memoria è incancellabile». Il concetto è audace: nessuno prima di Freud si era spinto sino a queste frontiere.

Le sonde del ricordo incontrano due filoni d'elezione: il mondo femminile-materno e il mondo del bambino. «L'uomo che fin dall'inizio [*dès le commencement*] è stato a lungo immerso nella molle atmosfera della donna, nell'odore delle sue mani, del suo seno, delle sue ginocchia, dei suoi capelli, dei suoi vestiti docili e fluttuanti, ha contratto una dolcezza d'epidermide e una distinzione d'accento, una sorta d'androgenità, senza le quali il genio più aspro e più virile resta un essere incompleto». Solo il gusto precoce per il *mundus muliebris* fa i geni superiori. Analogo concetto esprime Baudelaire in una lettera a Poulet-Malassis dell'aprile 1859: «Il bambino ama sua madre, sua sorella, la sua nutrice, per via del gradevole solletico del raso e della pelliccia, per il profumo del seno e dei capelli, per il tintinnare dei gioielli, per il gioco dei nastri, ecc., per tutto quel *mundus muliebris* che parte dalla sottoveste e che si esprime anche attraverso la mobilia sulla quale la donna lascia l'impronta del suo sesso». Tornano alla mente i misteriosi versi di *Lesbos*: «Et je fus dès l'enfance admis au noir mystère/ Des rires effrénés mêlés aux sombres pleurs». E questo bambino, sommerso dall'atmosfera femminile, è destinato a diventare un genio. Così il primo filone si riallaccia al secondo: nel mezzo delle «profondes tragédies de l'enfance», profonde tragedie dell'infanzia, incancellabili, irredimibili, il bambino è coinvolto dal «vaste système de forces centrales qui se cache dans le sein profond de la vie humaine», si nasconde nel grembo profondo della vita umana. Ed ecco ricomparire il bipolo (Ciompi 1994) costitutivo, finalmente colto nel suo momento genetico: «Horreur de la vie [...] Douceur céleste de la vie» (in *Mon cœur mis à nu* troveremo: «Tout enfant, j'ai senti dans mon cœur deux sentiments contradictoires, l'horreur de la vie et l'extase de la vie»). Come esprimere meglio la turbolenza emozionale da cui è attraversato il bambino? Come confessare con maggior chiarezza l'importanza capitale e *decisiva* che gli anni d'infanzia hanno rivestito per Baudelaire? Tanto che egli riprende un'ideaguida formulata nel *Peintre de la vie moderne*: «Le génie n'est que l'enfance nettement formulée, douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et puissants».

Baudelaire si avvia a concludere su un tono solenne che non esclude la profonda coscienza del Terribile («Terrible») cui è consegnata una parte dell'Io: «Non c'è forse qualcosa di infinitamente terribile nell'evenienza futura ma inevitabile che la mente si volga verso quella parte di noi che possiamo affrontare solo con orrore?». Come non esclude la consapevolezza della morte e dell'umana finitudine: «Ma la Morte, che ci lascia so-

gnare di felicità e di fama e che non dice né sì né no, esce bruscamente dal suo nascondiglio, e spazza via con un colpo d'ala i nostri progetti, i nostri sogni e le architetture ideali in cui alloggiamo in pensiero la gloria dei nostri ultimi giorni!». Poe, De Quincey, Baudelaire, esseri feriti, il cui vasto animo è veridico «*théâtre des luttes humaines*». «E se la vita potesse magicamente aprirsi davanti a noi, se il nostro occhio, ancora giovane, potesse percorrere i corridoi, scrutare nelle sale e nelle camere di quell'albergo, teatro delle future tragedie e dei castighi che ci attendono?». La metafora spaziale del mondo interno – che fa leggere a Giusto le FdM come una sequenza articolata di «camere» simboliche (1984) – va oltre la morte, e prefigura quell'inferno che la colpa depressiva ha improvvisamente anticipato. La potenza del testo baudelaireano deriva dalla quadridimensionalità delle sue rappresentazioni mentali, dal fatto che mentre gli altri poeti percepiscono *silhouettes* bidimensionali o mere «tecniche» compositive, egli vede «mondi» e «teatri» («*Mondes*» e «*théâtres*»), nella profondità dello spazio, *analogon* della profondità del tempo.

Quelques-uns de mes contemporains (1861) è costituito da dieci profili di poeti, variamente interessanti. Su tutti svetta il saggio consacrato a Victor Hugo, sia pur nella sua enfasi e nella sua – voluta – iperbolicità. Il testo è costruito secondo due idee-guida: l'introiezione del mondo esterno e la traduzione poetica. La realtà esterna esiste, mondo animato e inanimato. Ad essa il poeta dice: «Entra nei miei occhi perché mi ricordi di te!». Il poeta «mangia con gli occhi» la realtà esterna, per poter convertire i dati sensoriali, pregni di affettività, in contenuti mentali utilizzabili per l'attività di pensiero poetante (è esattamente la «funzione alfa» teorizzata da Bion). La restituzione proiettiva del mondo esterno divenuto mondo interno di immagini e di pensieri, Baudelaire lo chiama ancora una volta «traduzione», con le varianti di «interpretazione», «meditazione» e «congettura». Quindi a una «facoltà di assorbimento» corrisponde una «facoltà di meditazione». E il verso di Hugo «sa tradurre le fuggitive sensazioni trasmesse dall'essere visibile». Ma qui Baudelaire s'imbatte in una verità di mistero che l'ha veramente ossessionato: «Come ha potuto il padre Uno generare la Dualità per poi concentrarsi di nuovo sull'Unità originale?». È a questo punto che interviene la celebre teoria esplicativa delle corrispondenze e dell'universale analogia: «Tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le *spirituel* comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, *correspondant* [...] Manier sagement une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire. C'est alors que la couleur parle, comme une voix profonde et vibrante, que les monuments se dressent et font saillie sur l'espace profond; que les animaux et les plantes, représentants du laid et du mal, articulent leur grimace non équi-

voque; que le parfum provoque la pensée et le souvenir correspondants; que la passion murmure ou rugit son langage éternellement sensible»².

Ciò che ha sempre fatto schermo a una corretta lettura di questa nozione (soprattutto *in atto* nelle FdM) è l'enfasi posta dal poeta sulla sinestesia (ce ne sono poche nelle FdM), così com'essa è esemplificata nel sonetto delle *Correspondances*. A parte il fatto che la sinestesia, come ha dimostrato Stern (1987), è un processo – «amodale» – normale nel bambino soprattutto in fase preverbale, quale capacità di convertire una percezione in un'altra modalità di percezione (reperire, per esempio, l'equivalente luminoso di un colore o di una impressione tattile), qui Baudelaire affronta tre ordini di problemi: 1, la possibilità di formare equazioni simboliche (per esempio: «Je suis un vieux boudoir») di cui c'è relativamente gran copia nelle FdM; 2, la possibilità di trovare «equivalenti spirituali» di un dato concreto o, viceversa, di esprimere stati emozionali attraverso gli «equivalenti oggettuali» (nel primo caso compare l'allegorizzazione, nel secondo caso quel che Eliot chiama «correlativo oggettivo», processi entrambi cari al poeta delle FdM; 3, la possibilità di partire da un percepito o da una rappresentazione o da un vocabolo per formare un bipolo e, una volta costruita la struttura nucleare, giungere ad un sistema ad essa coerente, formato da un insieme dinamico di strutture bipolari (procedimento di cui ci sono numerosissimi esempi nelle FdM). La corrispondenza è, in Baudelaire, un principio strutturante a tutti i livelli del pensiero e del discorso; è un'istituzione di *relazioni* da cui promana senso nuovo. La struttura bipolare di un sonetto (messa in opera dall'ambivalenza ossimorica o dalla scissione bipolare), la relazione di una categoria assiologia con un'altra (analoga o opposta) nell'ambito dell'«architettura segreta» delle FdM, sono fenomeni coestensivi: sono corrispondenze. D'altra parte, Baudelaire era stato chiarissimo nel saggio su De Quincey: «Due idee che sono in relazione di antagonismo si richiamano reciprocamente» sono corrispondenti. Baudelaire ne fa, teologicamente, un problema metafisico: egli è «duale», aspirante all'unità. In altri termini, di quanto ogni struttura è sostanzziata da *nuclei bipolari*, di tanto la psiche è fatta di *bi-valenze* (Bleger 1992): positivo/negativo, buono/cattivo, ora scisse ora integrate. Parallela è la teoria degli «stati simultanei»: ciò che nel vissuto è successivo, nel sogno e nella poesia è simultaneo. Egli ha genialmente compreso, precor-

² «Tutto, forma, movimento, numero, colore, profumo, nello spirituale come nel naturale, è significativo, reciproco, converso, corrispondente [...] Maneggiare con sapienza una lingua significa praticare una specie di stregoneria evocatoria. È allora che il colore parla, con una voce profonda e vibrante, e i monumenti s'innalzano e sporgono di contro allo spazio profondo, e gli animali e le piante, rappresentanti del brutto e del male, articolano le loro smorfie non equivocate; il profumo provoca il pensiero e il ricordo corrispondenti, e la passione mormora o ruggisce il suo linguaggio eternamente sensibile».

rendo di un secolo Jakobson, che la poesia è, essenzialmente, una struttura relazionale paradigmatica: al suo interno tutto è in relazione, allo stato di simultaneità. Abbiamo il sospetto – fondato – che tutte queste rotture epistemologiche siano state finora alquanto misconosciute.

Automimeticò è il saggio su *Théophile Gautier*: il «maestro» gli ha insegnato la capacità trasfigurante o trasformativi della Bellezza. «Ha amato solo il Bello; ha creato ha cercato solo il Bello; e quando un oggetto grottesco o repellente si è offerto ai suoi occhi, egli ha saputo estrarne una misteriosa o simbolica Bellezza» («Beauté mystérieuse»).

La poesia di *Théodore de Banville* è quella dell'oggetto buono idealizzato. Se nella storia dell'arte moderna è stato Beethoven a «remuer les mondes de mélancolie et de désespoir incurable amassés comme des nuages dans le ciel intérieur de l'homme»²¹ (splendida autodefinizione), e in questa direzione la poesia moderna (Baudelaire pensa ancora a se stesso), Banville «rifiuta di sporgersi su queste paludi di sangue, su questi abissi di fango»: la sua poesia vuole essere «un ritorno molto volontario allo stato paradisiaco», «un ritorno verso l'Eden perduto». Per questo il suo «essere interiore» si slancia in aria «con troppa leggerezza e dilatazione». La sua poesia nega la morte, la finitudine, la «gettatezza» dell'uomo e propone una bellezza a-conflittuale: «Nelle sue poesie non udrete le dissonanze, le musiche discordanti del sabba, e neanche i guaiti dell'ironia, questa vendetta del vinto». Interessante è la notazione sulla nuova Parigi, che «non era allora quel che è oggi: un caos, un cafarao, una Babele» («L'orribile vita di repressione e di lotta in cui siamo immersi»).

Infine, in *Leconte de Lisle* – «Mondes de beauté mystérieuse», mondi di misteriosa bellezza – Baudelaire trova un fenomeno a lui caro: «Ses rimmes répondent régulièrement à cet amour contradictoire et mystérieux de l'esprit humain pour la surprise et la symétrie», la sorpresa e la simmetria.

Dal saggio su *Léon Cladel* (1861) emerge una figurazione che suona come una confessione: il suo pensiero «si volse verso le salutari impressioni dell'infanzia, verso la Vergine Maria, verso il canto fortificante delle campane, verso il crepuscolo consolante della Chiesa, verso la famiglia, verso sua madre; la madre, questo girone sempre aperto», «ce giron toujours ouvert».

Nel capitale studio su *Richard Wagner et «Tannhäuser à Paris»* (1861), è dapprima martellante il motivo della «traduzione». «Rendere con le parole la traduzione» della sua musica; grande fra i grandi, Wagner ha saputo «traduire les tumultes de l'âme humaine»; la sua musica può vantarsi di

²¹ «Smuovere i mondi di melanconia e di disperazione incurabile, ammassati come nuvole nel cielo interiore dell'uomo».

«tradurre», come fanno la poesia e la pittura. Al centro del processo creativo è collocata la teoria sinestetica ristretta: suono = colore; colore = melodia; suono e colore = idee. «Les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité»²². Baudelaire postula quel che per Benveniste è impossibile: il passaggio – la «traduzione» – da un codice semiotico all'altro. E si autocita: «Les parfums, les couleurs et les sons se répondent». Baudelaire è vivamente impressionato dal progetto wagneriano di un'opera d'arte totale: «La riunione, la *coincidenza* di più arti». Sottolinea la concatenazione unitaria dell'opera: «Tutto è ben unito, congiunto, reciprocamente adattato, concatenato». Un altro elemento che lo colpisce è l'uso del *leit-motiv*, per cui il «ritorno» del medesimo serve uno specifico sentimento o situazione o personaggio; è il *repetend* di Poe, ripreso da Baudelaire stesso più volte. Il ritorno della stessa frase melodica quale correlato di un sentimento, di un pensiero, di una costellazione interna. Lo sbalordimento è al culmine quando trova riscontri col *Mangeur d'opium*: «Il semble parfois, en écoutant cette musique ardente et despotique, qu'on retrouve peintes sur le fond des ténèbres, déchiré par la rêverie, les vertigineuses conceptions de l'opium»²³. «Fond» = «profond»: nei momenti culminanti della riflessione baudelairiana il vocabolo più denso di valenze dirompenti affiora immancabilmente. Qualche riga più sotto egli scrive: «Aucun musicien n'excelle, comme Wagner, à peindre l'espace et la profondeur», dove risulta evidente il carattere temporale di «profondeur», visione quadridimensionale. È stato Einstein il primo a definire quadridimensionali certi fenomeni. Il «cronotopo» è un fenomeno in cui le tre dimensioni spaziali sono inscindibili dalla quarta, di tipo temporale: «Il mondo degli eventi costituisce un continuum quadridimensionale» (Einstein 1913; in Abbagnano 1998, voce *Tempo*).

Improvvisamente questo mondo dell'Uno esplode: entrando nel vivo dell'esposizione dell'opera, egli incontra l'idea-madre, il dualismo psichico, mai percepito così violentemente come ora. Ne risulta un mondo diviso, scisso, lacerato, *polarizzato*: «Ogni cervello reca in sé due infiniti, il cielo e l'inferno, e in ogni immagine di questi due infiniti egli riconosce improvvisamente la metà di se stesso». Scissione dell'oggetto che comporta inevitabilmente una scissione dell'Io. Le due metà si lanciano in un conflitto senza fine: «La lotta dei due principi che hanno scelto il cuore umano come campo di battaglia». Qui Baudelaire spiega anche molto be-

²² «Le cose essendosi sempre espresse attraverso una analogia reciproca, dal giorno in cui Dio ha proferito il mondo come una complessa e indivisibile totalità».

²³ «Sembra talvolta ascoltando questa musica ardente e dispotica, di ritrovare rappresentate su un fondo di tenebre, lacerato dalla fantasticheria, le vertiginose concezioni dell'oppio».

ne la sua ascendenza manichea: il principio del Bene e il principio del Male «ingaggiano una lotta disperata e torturante». Stevenson, nello *Strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* non ha fatto altro che personificare le due istanze antinomiche che infuriano in Baudelaire. «Due persone in una», tanto divorate dall'odio reciproco che l'uccisione dell'una significa anche la morte (il suicidio) dell'altra. È quel che descrive Baudelaire nella celebre lettera alla madre citata nel capitolo I. Ed è esattamente quel che avviene continuamente nelle FdM.

Lo scatenarsi della «doppia postulazione» è associato nel testo a una risorgenza particolarmente bruciante nel poeta: «Il canto furioso della carne, la conoscenza assoluta della parte diabolica dell'uomo». E la penna si mette a incidere la pagina con parole di fuoco proprio nella descrizione di Venere e delle sue «abominevoli solennità»: «Aux titillations sataniques d'un vague amour succèdent bientôt des entraînement, des éblouissements, des cris de victoire, des gémissements de gratitude, et puis des hurlements de férocité, des reproches de victimes et des hosanna impies de sacrificeurs, comme si la barbarie devait toujours prendre sa place dans le drame de l'amour, et la jouissance charnelle conduire, par une logique satanique inéluctable, aux délices du crime»²⁴. E ancora, qualche riga sopra: «Langueurs, délices mêlées de fièvre et coupées d'angoisse, retours incessants vers une volupté qui promet d'éteindre, mais n'éteint jamais la soif; palpitations furieuses du cœur et des sens, ordres impérieux de la chair, tout le dictionnaire des onomatopées de l'amour se fait entendre ici»²⁵. Tutta questa fenomenologia dell'amore sensuale Baudelaire la chiama «les profondeurs»: c'è di che meditare... Wagner esprime «tout ce qu'il y a de plus caché dans le cœur de l'homme», tutto ciò che vi è di più nascosto nel cuore umano.

Ma queste pagine impressionanti sull'amore carnale rinviano irresistibilmente al celebre frammento di *Fusées* sull'amore come «tortura» o «operazione chirurgica». Da un lato, il torturatore, dall'altro, la vittima, applicati alla recita di una «tragedia del disonore»: «Ces yeux de somnambule révoltés, ces membres dont les muscles jaillissent et se roidissent comme sous l'action d'une pile galvanique, l'ivresse, le délire, l'opium, dans leurs plus furieux résultats, ne vous en donneront certes pas d'aussi

²⁴ «Ai titillamenti satanici di un amore vago succedono presto impulsi, capogiri, grida di vittoria, gemiti di gratitudine, e poi urla di ferocia, rimproveri di vittime e osanna empie di sacrificatori, come se la barbarie dovesse sempre avere il suo posto nel dramma dell'amore, e il godimento carnale condurre, per una logica satanica ineluttabile, alle delizie del crimine».

²⁵ «Languori, delizie mescolate di febbre e strozzate dall'angoscia, ritorni incessanti verso una voluttà che promette di spegnere la sete, senza spegnerla mai; palpitazioni furiose del cuore e dei sensi, ordine imperioso della carne, tutto il dizionario delle onomatopoeie dell'amore si fa qui intendere».

affreux, d'aussi curieux exemples. Et le visage humain, qu'Ovide croyait façonné pour refléter les astres, le voilà qui ne parle plus qu'une expression de férocité folle, ou qui se détend dans une espèce de mort. Car, certes, je croirais faire un sacrilège en appliquant le mot: extase à cette sorte de décomposition [...] La volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le *mal*»²⁶. Baudelaire cerca di fornire una spiegazione che valga per sé quanto per Wagner: «C'è il traboccare di una natura energica che riversa nel male tutte le forze necessarie per coltivare il bene; è l'amore sfrenato, immenso, caotico, elevato sino all'altezza di una controreligione. Di una religione satanica». Dovremo capire le ragioni di questa «controreligione».

Richiamiamo innanzi tutto il lessico di queste pagine: «furore», «furia», «ferocia folle», «atrocità», «delirio»... È il lessico delle FdM e della loro fenomenologia dell'amore. Baudelaire è il poeta della melanconia e della distruzione che essa reca con sé: la *pièce* liminare *Au lecteur* è lì per ricordarcelo. Le FdM sono un libro *atroce* – lo ha pur detto il poeta, aggiungendo: «Ce dictionnaire de mélancolie et de crime», melanconia e crimine – in cui l'amore si chiama odio e la vita morte. Ora, non v'è dubbio alcuno che la radice di una tale fenomenologia sia da reperire nel fantasma della scena primaria: nel *Caso clinico dell'uomo dei lupi*, Freud pone in luce che il coito dei genitori è inteso (fantasticato) dal bambino come una violenta aggressione del padre al corpo della madre, in un rapporto sado-masochistico. Per la precisione, Freud sviluppa l'identico concetto di cui parla Baudelaire: «Vedono in esso qualcosa che la parte più forte infligge con la violenza a quella più debole», una vera e propria «lotta dei sessi» (1974, VI, p. 460). Melanie Klein osserva che «i genitori in tal modo uniti sono considerati come estremamente crudeli e appaiono essi stessi come assalitori molto temibili» (1978, p. 242); e aggiunge: «Il bambino immagina che nell'atto sessuale i genitori si torturino e si distruggano vicendevolmente» (1988, p. 277). Baudelaire parla esattamente di tortura. D'altra parte, il poeta sembra anche postulare una sottomissione «strategica» a Satana, come «protettore» più affidabile rispetto al Cristo o a Dio: è un «satanismo» vicino a quello di Michelet (*La sorcière*). Il soggetto è fortemente strutturato in funzione di un narcisismo onnipotente che nega ogni relazione di dipendenza dall'oggetto buono («Io sono Dio»), ovvero è ostaggio di una organizza-

²⁶ «Quegli occhi rivoltati di sonnambulo, quelle membra dove i muscoli guizzano e si irrigidiscono come sotto l'azione di una pila galvanica: l'ubriachezza, il delirio, l'oppio, nei loro effetti più furiosi, non ve ne daranno esempi tanto atroci. E il volto umano, che Ovidio credeva fatto per riflettere gli astri, ecco che non parla più che un'espressione di ferocia folle, o si disfa in una specie di morte [...] La voluttà unica e suprema dell'amore consiste nella certezza di fare il male».

zione narcisistica volta a negare il bene della vita (Baudelaire ripete: «Vivre est un mal»), in cui l'oggetto cattivo viene idealizzato. Scrive Rosenfeld che «essenzialmente la dipendenza dai buoni oggetti viene ad essere sostituita dalla passività nei riguardi di parti cattive del Sé. L'essenza dell'impulso perverso è di trasformare il buono in cattivo, pur conservando l'apparenza del buono» (1989, p. 281). Quando nel *Mauvais vitrier* Baudelaire afferma di sottomettersi al Demonio, di esser spinto verso Satana «senza resistenza», non fa che ribadire questa dialettica dell'attivo/passivo articolata in modo perverso. Docile al Male per mostrarsi attivo contro il Bene. Ma la spiegazione non è completa. Noi conosciamo una terza fonte della relazione sado-masochista, vale a dire la melanconia. Quando il conflitto di ambivalenza verso l'oggetto d'amore (infinitamente amato e infinitamente odiato) viene introiettato, l'Io s'identifica con l'oggetto amato mentre il super-Io risucchia tutto l'odio e aggredisce l'Io e l'oggetto con furia, tortura, mentre sevizia, divora e annienta. Anche qui è massimamente agente la polarizzazione attivo/passivo. In *Fusées* Baudelaire accostava «la ferocia naturale dell'amore» all'«indistruttibile, eterna, universale e ingegnosa ferocia dell'uomo». Anche Freud, a un certo punto, di fronte a tante prove di ferocia dell'uomo, ha polarizzato l'amore e l'odio in due entità quasi mitiche: Eros e Thanatos, lotta senza tregua e senza esito finale, piena di «urlo e furore». Questa stessa convinzione rende così profonda, terribile e tragica la visione del mondo che sostanzia il libro più grande dell'epoca nostra: le *Fleurs du Mal*.

Con questo sofferto lavoro, alla data della seconda edizione rivista e accresciuta del suo libro poetico, Baudelaire chiude la stagione critico-saggistica: proprio all'inizio del 1861 è preda di una profondissima depressione, dalla quale non riuscirà più a sollevarsi, e che dà adito (come vedremo nell'ultimo capitolo) all'«ultimo Baudelaire» (Mauron 1966), quello che noi chiamiamo della «scrittura dell'odio». Purtroppo, mentre traccia i segni del suo odio profondo per il genere umano, Francia o Belgio che sia («Ho bisogno di vendetta», scrive alla madre), muore Delacroix, uno dei suoi «fari». Così, prostrato, disfatto, disgregato, riprende la penna in mano e attingendo abbondantemente al *Salon de 1859*, scrive questo testo travolgente, pieno di violenza e di melanconia: *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix* (1863).

Ancora più martellante che nello studio su Wagner è il motivo della «traduzione», e bisognerà pur prendere atto che questa nozione è un pilastro del sistema estetico baudelaireano, che lo avvicina alla più avanzata epistemologia psicoanalitica dei giorni nostri, all'opera inaudita di Wilfred Bion (a *Trasformazioni*, per esempio). Parola «tradotta» in pittura, sogno «tradotto» in immagini pittoriche, «traduzione» delle impressioni, «tra-

duttore» commovente (Delacroix «peint la pensée», dipinge il pensiero). Che cosa ha specificamente tradotto quest'ennesimo *alter ego* di Baudelaire? «È l'invisibile, l'impalpabile, il sogno, i nervi, l'anima», insomma il suo mondo interno. Questo *trans-ducere* si declina addirittura come «espatrio». Delacroix «espatriava in immense discussioni solitarie e intime». Piace al poeta riprendere l'immagine della *pastura*: l'artista la deve «digerire e trasformare» (le parole sono le stesse usate da Bion). Una volta prodotta, edita, questa traduzione che bagna «nell'atmosfera del dramma umano» consente il recupero del perduto: «Colui le cui opere richiamano alla memoria il maggior numero di sentimenti e di pensieri poetici già noti, ma che si credevano sepolti per sempre nella notte del passato». È quel recupero del «mondo perduto» che avvicina Baudelaire tanto a Proust quanto a Freud. E Didi-Huberman parla a giusto titolo di «immagini in-sepolte» (2006).

Poi però la sonda si avvicina maggiormente al cuore della questione: è la dialettica della maschera e del cratere vulcanico. Al primo polo appartengono l'isolamento, la «torre d'avorio», la «concentrazione» dell'artista (mentre tutta la società «è in guerra contro di lui»), e persino l'apparente «freddezza», il «mantello di ghiaccio», la «dissimulazione», l'«ipocrisia d'egoismo», «la corazza e lo scudo», che cosa nasconde questa maschera? La polarità opposta prevede un'esperienza bruciante, un ardore infinito, un incendio che sublima nella passione per la Bellezza: «Lo si sarebbe detto un cratere vulcanico artisticamente celato da mazzi di fiori». Ma questa sensazione di «mancanza» interna, questa nostalgia bruciante per qualcosa che è ormai assente rinviano ad una complessa esperienza del Terribile, forse, «Le secret douloureux qui me faisait languir», il segreto doloroso che mi faceva languire: «Collere del cuore», «inguaribile amarezza», «irrimediabile dolore», «un'avidità insoddisfatta e una inspiegabile nostalgia, qualcosa come il rimpianto di cose mai conosciute», il «dandismo», una «tensione perpetua» tradotta da un'«espressione crudele», e quindi «l'orgia del lavoro», unita a una «paura isterica del lavoro» (come la Pizia che fugge il dio), ma infine un «piacere aspro, esigente, terribile» per il lavoro, che non fu una passione ma piuttosto un «furore» («Fureur»). La pittura resta la sua unica musa, la sua unica amante, la sua sola e sufficiente volontà. Il lavoro artistico, fondato su un inesplicabile *manque*, si erotizza, diventa femmina, fonte di volontà, orgia e tempesta, piacere aspro e terribile, furia («Furie»), ma anche disciplina, igiene, ordine e sublimazione (i fiori che celano il vulcano).

Si fa luce l'idea che l'amore per la Bellezza possa nascondere un affetto violentissimo di segno opposto (la «tigre», il carattere Moloch: «Désolation, massacre, incendie, l'éternelle barbarie de l'homme»): un aspetto

distruttivo, rabbioso, che viene sentito come orrido e persecutorio (l'orrore di un abisso e un «uccellino brillante» che vi volteggia sopra). Ma è la parte armoniosa e ritmica, sono la retorica e la prosodia che riescono a convertire in «matrimoni melodiosi» («Mariages mélodieux») quest'angoscioso sentimento del caos e della morte (il Moloch che diventa uccellino o fiore). Ora Delacroix è morto. Il lutto assurge a proporzioni collettive quando il genio muore – Balzac, Poe, Nerval, Delacroix stesso: l'anima è in «depressione». Identificato profondamente a questa schiera di eletti («Fari»), Baudelaire – cupo, funereo, solo come non mai – è pronto a ricevere nel suo mondo interno questa nuova «ombra dell'oggetto»: «Il y a dans un grand deuil national un affaissement de vitalité générale, un obscurcissement de l'intellect qui ressemble à une éclipse solaire, imitation momentanée de la fin du monde»²⁷. Il sole nero della melanconia è compagno ormai inseparabile, e questo apocalittico Baudelaire segna in *Fusées*: «Le monde va finir», il mondo sta per finire (si veda De Martino: «La fine di “un” mondo è nell'ordine della storia culturale umana: è la fine “del” mondo, in quanto esperienza attuale del finire di qualsiasi mondo possibile, che costituisce il rischio radicale», 1977, p. 630. E ancora: «L'esperienza del “finire” del mondo – dando al “finire” il significato di un “crollare”, di uno “sprofondarsi”, di un “annientarsi catastrofico” – è patologico se riflette nell'*Erlebnis* il “crollare”, lo “sprofondarsi” del “ci” dell'esserci. Il senso patologico resta definito dall'isolarsi e dal dilatarsi di questa esperienza, verso il limite di quel nulla che è il “mondo scomparso”, cioè la scomparsa della stessa possibilità di far apparire un mondo, e di emergervi come presenza», *ibid.*, p. 635).

²⁷ «C'è in un grande lutto nazionale un affievolimento di vitalità generale, un oscuramento dell'intelletto che assomiglia a un'eclisse solare, imitazione momentanea della fine del mondo».

v. Un viaggio nel paese dell'«atroce»

«Dans ce livre *atroce*, j'ai mis tout mon cœur, toute ma *tendresse*, toute ma *religion* (travestie), toute ma *haine*», in questo libro atroce, ho messo tutto il mio cuore, tutta la mia tenerezza, tutta la mia religione (travestita), tutto il mio odio, scrive Baudelaire in una lettera ad Ancelle a proposito delle *Fleurs du Mal*. E in una prima stesura della dedica a Gautier, definiva le FdM come «*misérable dictionnaire de mélancolie et de crime*», miserabile dizionario di melanconia e di crimine. In un progetto di prefazione, il poeta confessa che egli ha inteso «*extraire la Beauté du Mal*», estrarre la bellezza dal male. A noi lettori non resta che seguire fedelmente queste preziose indicazioni di Baudelaire, segnava del viaggio intrapreso dal poeta nel suo mondo interno, alla ricerca della «*ténébreuse et profonde unité*», tenebrosa e profonda unità (*Correspondances*). L'edizione in cui si leggono oggi le FdM è quella del 1861, l'ultima rivista dall'autore, che differisce da quella del 1857 per l'esclusione delle sci *pièces condamnées*, con in più un manipolo di poesie nuove redatte dopo il 1857. A proposito di due di esse, Baudelaire confessava: «*Je crains bien d'avoir simplement réussi à dépasser les limites assignées à la Poésie*». In un progetto di epilogo in versi, il poeta scriveva: «*O vous! Soyez témoins que j'ai fait mon devoir/ Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte./ Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence, / Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or*»¹. Libro atroce (da *ater*, scuro, nero), melanconia e crimine, il Male, il fango: tutti luoghi d'emergenza del «*Tremendum*» di cui è testimonianza nel viaggio tutto mondano di Baudelaire, nelle FdM, *Libro nero della melanconia e della profondità*, di cui il poeta rileva l'opera trasformatrice, da alchimista moderno, del deietto, del basso, dell'innominabile, dell'abiezione e della tenerezza, in vista di una «*restituzione*» uni-

¹ «O voi! Siate testimoni che ho fatto il mio dovere/ Come un perfetto alchimista e come un'anima santa/ Giacché ho da ogni cosa estratto la quintessenza,/ Tu mi hai dato fango e io ne ho fatto oro».

taria *nel* libro e *attraverso* il libro poetico, sino a giungere a un *tête-à-tête* col vascello Morte, per un viaggio conoscitivo, nel paese da cui nessuno ha fatto ritorno, ma verso il *nuovo*. Jackson scrive che «questa conoscenza – conoscenza attraverso il dolore – è innegabilmente la forza che conferisce al libro la sua incomparabile verità» (2001, p. 111).

Secondo Kierkegaard, la «nostra epoca» ha la caratteristica di «essere più melanconica e quindi più profondamente disperata. Il male diventa il vero e proprio oggetto tragico» (1980, pp. 22 e 25). Nella poesia liminare e in quella conclusiva Baudelaire traccia le coordinate del male di vivere nella modernità: «Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui», un'oasi di orrore in un deserto di noia. Ancora Kierkegaard delinea il profilo del melanconico moderno che sembra un ritratto di Baudelaire: «Ecco l'eletto delle sofferenze, l'apostolo della terra, il segreto amico del dolore, l'infelice amante del ricordo, nel suo ricordare turbato dalla luce della speranza, nel suo operare frustrato dall'ombra del ricordo. I suoi occhi non sembrano aver versato, ma bevuto molte lacrime, e tuttavia vi divampa una fiamma che potrebbe consumare il mondo intero, ma non una scheggia della pena che è nel suo petto» (Kierkegaard 1980, p. 127). Baudelaire è trascinato dal «morboso incanto della tristezza». Nel suo libro «atroce» il poeta ha descritto le risultanze di un viaggio «nel cuore del paese sensibile» (Bonney 1959), nei territori esterni e interni dell'umana condizione: nel suo itinerario creaturale ha mostrato l'*Ecce homo*. «È per questo mondo, il mondo del qui e ora, che il suo cuore ha battuto con quella violenza d'estasi e d'agonia che ci sconvolge» (Picon 1987, p. 924).

Nella poesia liminare *Au lecteur*, Baudelaire ha descritto il male «morale», tormentoso, demoniaco, come l'urlo di infinite bestie feroci, che «mordono» e «rimordono» la coscienza: «Ennui», il più grande dei persecutori, «ennui» deriva da *inodiare*, *in odium esse*, odio. «Tout enfant, j'ai senti dans mon cœur deux sentiments contradictoires, l'horreur de la vie et l'extase de la vie»² (*Mon cœur mis à nu*, XL). Ecco il bipolo costitutivo secondo le teorizzazioni di Ciompi, il conflitto di massima ambivalenza studiato da Melanie Klein. Scrive Launay che «le aspirazioni contraddittorie della sua coscienza non sono solo complementari, ma indissociabili, come i contrari che vivono nella loro imbricazione, nella loro coesistenza conflittuale, nel loro intreccio inestricabile» (1995, p. 47).

Baudelaire introduce, con le FdM, un mondo dantesco quadridimensionale nell'invariante delle forme petrarchesche (e raciniane: è quanto afferma Jackson con l'espressione «la profondità memoriale», 2001b, p. 48; ed è quanto afferma Haedens: «Resterà il mago di un classicismo nuovo»,

² «Fin da bambino, ho sentito nel mio cuore due sentimenti contraddittori: l'orrore della vita e l'estasi della vita».

1941). L'architettura complessa articola e «contiene» un volume mentale percorso da violente dinamiche: il volto, il tempo, la morte; pezzi dell'oggetto e del Sé scissi, proiettati e reintroiettati, penetrati, divorati; corpi idealizzati o svuotati o sfregiati con sadismo; falde dell'Io sprofondate nel «gouffre» o nell'«abîme», a generare angoscia e orrore; evocazione nostalgica del corpo intero o sua proiezione in spazi e tempi «profondi»; il mondo delle percezioni arcaiche come veicolo di emozioni in cerca di «contenitore» (Bion). Se la poesia di Baudelaire è un corpo testuale vivente (Cacciavillani 1982), ciò avviene perché essa ha la capacità di tessere infiniti rapporti, di stabilire continue relazioni. Di fatto, Baudelaire ha inaugurato un dire poetico massimamente fondato sugli «oggetti in relazione» (Bion) e sugli aspetti corporei, spaziali e temporali di questi oggetti in rapporto col soggetto: li ha «esposti» in ritmi, figure e rime che «corrispondono» a quel teatro della mente che è matrice emozionale della «trasformazione» poetica (Bion). Baudelaire ha operato una vera e propria rivoluzione copernicana applicando al mondo delle parole la sua inedita alchimia di «volumi multidimensionali» (Matte Blanco), un po' a quel mondo che Cézanne riscoprirà, al tramonto dell'Impressionismo che aveva dissolto gli oggetti, un mondo di volumi e di prospettive molteplici, che non è un mondo geografico, ma esprime piuttosto uno «spazio mentale» (Francastel 1957, p. 98).

«Il genio di Baudelaire, nutrito di melanconia, è un genio allegorico», ha scritto Benjamin (2002; è quanto mostra in un libro imponente Labarthe 1999). Ma l'abbondante allegorizzazione, in Baudelaire, non è tanto un'astrazione del concreto, quanto piuttosto una concretizzazione dell'astratto: più esattamente, è una «personificazione» (*prosopopea*). La parola «persona» deriva dall'etrusco *phersu*, e significa maschera di teatro, poi personaggio; *phersu* corrisponde al greco *prosopon*, volto, da cui deriva *prosopoeion*, maschera (Mauß 1965). Spiega Resnik che, «come nella tragedia greca, l'individuo rappresenta diversi personaggi o porta diverse maschere restando sempre una sola persona. L'essere si protegge dietro o si esprime attraverso diverse maschere» (1976, p. 22). Se, a mano a mano che l'individuo prende coscienza e possesso del suo «territorio corporeo», il dualismo volto/maschera, essenza/apparenza, persona/personaggio si cancella, si direbbe che in Baudelaire ciò non sia avvenuto: per lui tutto è duplice o ambivalente. Questo fatto ci rimanda ancora a quei «drammi del mondo interno» in cui l'individuo – come nel sogno – è «gruppo»: «Le tracce mistiche dell'esperienza psichica, passata e presente, non sono impronte statiche come fotografie, ma drammi vivi e in movimento, come scene che si svolgono incessantemente su un palcoscenico» (Heimann 1992, p. 46). Ovvero, diversamente detto: «Che lo vogliamo o meno, i nostri personaggi interni

cercano costantemente un teatro in cui recitare le loro commedie e le loro tragedie. È questo mondo interno che determina la maggior parte di quello che ci succede nel mondo esterno» (McDougall 1988, p. 2). In altre parole ancora: «La specificità funzionale della metafora teatrale sembra consistere innanzitutto nel promuovere una concezione dinamica e relazionale della mente. Precisando l'estensione psichica come "scena", luogo di uno spettacolo, le connessioni si animano, le varie personificazioni in gioco e il nesso tra il reale e il fantastico diventano configurabili. La traccia della memoria diventa immagine vivente, figura in movimento, personaggio agente» (Petrella 1985, p. 59). E, per chiudere il discorso, sentiamo cosa ha da dirci Resnik in proposito: «L'espressione "teatro del sogno" si riferisce alla complessità del mondo onirico inteso come *scena* del mondo interno. La *scena del sogno*, l'idea di *messa in scena* suggerisce un'organizzazione spaziotemporale dell'inconscio, strutturalmente diversa da quella della realtà oggettiva [...] Guglielmo di Occam diceva che il rappresentare ha molti significati: in primo luogo, è ciò con cui si conosce qualcosa; in secondo luogo, è il conoscere stesso, ciò che appare associativamente; in terzo luogo, la rappresentazione costituisce la relazione tra l'oggetto della conoscenza e la conoscenza stessa. Nel primo senso, la rappresentazione è l'idea, nel secondo è l'immagine, nel terzo è l'oggetto. In termini di spazio mentale, concepito come realtà tridimensionale in cui abita il tempo, è la quarta dimensione» (Resnik 2002, pp. 28 e 45-6).

Nel viaggio delle FdM il poeta incontra le sue ombre, le sue maschere («Hypocrite lecteur» significa «attore che recita mascherato»). Nel viaggio è fondamentale l'incontro. «Ogni vita reale è un incontro», scrive Buber: «Il presente si dà soltanto nella misura in cui si dà presenza, incontro, relazione. Solo attraverso il farsi presenza del tu, il presente nasce» (1993, p. 67). È stato Thibaudet a interpretare la struttura delle FdM come viaggio, e non esita a vedere nelle FdM la *Divina Commedia* della modernità (1936). Tra mondo immaginato e mondo vissuto, tra finitudine e infinito, tra ebbrezza e orrore, tra schiavi e tiranni, carnefici e martiri, tra movimento e immobilità, tra il «Mare del Sole» e il «Mare delle Tenebre», tra vita e morte, s'incarna il grande poema conclusivo del *Voyage*, che esprime nostalgia di conoscenza, desiderio di sapere: «Diteci, che avete visto?», «E poi, e poi ancora?». È possibile descrivere il viaggio di Baudelaire attraverso il suo «libro», con la sua «architettura segreta», con le sue presenze, i suoi fantasmi, i suoi incontri, i suoi ricordi, i suoi «bollettini»? È quel che tenteremo di fare in questo capitolo (Cacciavillani 2000a, pp. 61-2).

In *Au lecteur* Baudelaire cerca di coinvolgere con forza il lettore, di costringerlo in una lettura empatica, simpatetica («Mon semblable – mon

frère!») del suo libro «atroce» (il *Libro nero della Melanconia*): il poeta infatti imposta la poesia su un «noi» corale indicante la condizione umana che si dispiega nel viaggio baudelairiano. Come Montaigne, Baudelaire pensa che «ogni uomo porta in sé la forma dell'umana condizione». E immette il lettore nel cuore stesso dell'atto tragico:

La sottise, l'erreur, le péché, la lésine,
Occupent nos esprits et travaillent nos corps,
Et nous alimentons nos aimables remords,
Comme les mendiants nourrissent leur vermine.

Nos péchés sont têtus, nos repentirs sont lâches;
Nous nous faisons payer grassement nos aveux,
Et nous rentrons gaïement dans le chemin bourbeux,
Croyant par de vils pleurs laver toutes nos taches.

Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste
Qui berce longuement notre esprit enchanté,
Et le riche métal de notre volonté
Est tout vaporisé par ce savant chimiste.

C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!
Aux objets répugnants nous trouvons des appas;
Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas,
Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent.

Ainsi qu'un débauché pauvre qui baise et mange
Le sein martyrisé d'une antique catin,
Nous volons au passage un plaisir clandestin
Que nous pressons bien fort comme une vieille orange.

Serré, fourmillant, comme un million d'helminthes,
Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons,
Et quand nous respirons, la Mort dans nos poumons
Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes.

Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie,
N'ont pas encore brodé de leurs plaisants dessins
Le canevas banal de nos piteux destin,
C'est que notre âme, hélas! n'est pas assez hardie.

Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,
Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,
Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants,
Dans la ménagerie infâme de nos vices,

Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde!
Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,

Il ferait volontiers de la terre un débris
Et dans un bâillement avalerait le monde;

C'est l'Ennui! – l'œil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
– Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!¹

L'avvio è piuttosto violento, si presenta nella forma di una perentoria affermazione. La «sottise» è l'imbecillità, la stupidità; accanto, in questa quaterna che è il primo verso, sta l'«erreur», che non è uno sbaglio di calcolo, ma è piuttosto l'aberrazione mentale, un malinteso profondamente investito; in questo senso fra «sottise» ed «erreur» c'è una certa conformità: riguardano il morale piuttosto che il materiale. Il «péché» è un terzo tipo di deviazione o di scompenso: il vocabolo deriva dal latino *peccare*, che significa commettere un errore; vi è ancora conformità, addirittura sinonimia con le altre sostanze portanti. La «lésine» è l'avarizia che deriva da un ceppo comune che genera anche «avidità»: l'avarò brama, desidera, è cupido, ma in un suo mondo di sordida meschinità. C'è da osservare che tutti e quattro i lessemi del primo verso designano la mancanza di qualcosa o la deviazione da un giusto mezzo, e si caratterizzano per qualcosa di abnorme sul piano ontologico. Non tengono conto del «solco» (la *lyra* dei latini, da cui proviene «delirio», uscire dal solco). Uscire dalla retta via della ragione, uscire da un corretto codice morale, uscire dal sentiero tracciato: in questi temi di «deviazione» sta la radice che dà unità all'insieme apparentemente eteroclitico.

¹ «L'errore, la stoltezza, il peccato, l'avarizia/ ci tormentano il corpo, ci assillano la mente./ E di amabili rimorsi diventiamo nutrimento/ Come il mendicante alimenta i propri insetti./ Testardi nel peccato, nel pentimento incerti,/ Chiediamo un alto prezzo per le nostre confessioni/ E nella via di fango torniamo più contenti/ Certi di un pianto vile, lavacro a ogni colpa./ Sul cuscino del male Satana Trismegisto/ Lungamente ammalata l'anima ci culla,/ E il prezioso metallo della nostra volontà/ Tutto lo manda in fumo lui sapiente alchimista./ È lui, il Diavolo, che tira i nostri fili!/ Così troviamo seducenti oggetti repellenti;/ Ogni giorno d'un passo scendiamo nell'Inferno,/ Senza orrore attraversando un puzzo di tenebra./ Come un misero vizioso bacia e succhia/ Il seno straziato di un'antica puttana,/ Così arraffiamo al volo un piacere segreto,/ Arancia rinsecchita che a fondo spremiamo./ Nel cervello stipati, brulicanti come vermi,/ Si scatenano in un'orgia milioni di Demoni;/ Nel respiro, invisibile fiume, la Morte/ Ai polmoni ci scende con sordi lamenti./ Se lo stupro, il veleno, l'incendio, il pugnale/ Non abbelliscono ancora di ricami graziosi/ La trama banale dei nostri destini pietosi./ È solo perché bastante ardire manca al cuore./ Ma fra tutti gli sciacalli, le pantere, le cagne,/ Le scimmie, gli avvoltoi, i serpenti, gli scorpioni,/ I mostri che urlano, grugniscono, guaiscono/ Nel serraglio infame strisciando dei nostri vizi./ Uno ve n'è più brutto, più crudele, più immondo!/ Si muove appena né lancia grandi strida,/ Della terra farebbe volentieri un'unica rovina/ E il mondo inghiottirebbe sbadigliando./ È la Noia! – gli occhi gonfi d'un pianto involontario,/ Sogna patiboli fumando la sua pipa./ Lo conosci, lettore, quel mostro delicato,/ – Ipocrita lettore, – mio simile, – mio fratello!» (trad. di C. Ortesta).

«Occupent nos esprits»: è uno splendido esempio di spazialità mentale: vi è spazialità tridimensionale (manca il fattore tempo) nella misura in cui «occupare» la mente significa colonizzarla e distruggerla. È in atto quella che Melanie Klein avrebbe chiamato identificazione proiettiva intrusiva. Gli elementi morali, intellettivi ed emozionali entrano nello spazio mentale e lo requisiscono *in toto*: occupano uno spazio mentale preciso in quanto oggetti interni «in volume», come dice Resnik. «Travaillent» significa che ci fanno soffrire, ci tormentano, ci torturano, ci angosciano assillandoci. Che questi oggetti facciano soffrire il corpo implica una concretizzazione del processo mentale. E noi, in questa situazione in cui ci troviamo «gettati» (Heidegger), che cosa facciamo? Ci compiaciamo del rimorso, del senso di colpa, ma che cosa facciamo – essenzialmente? La nostra colpa diviene il nutrimento per qualcuno: per chi? E chi ci divora? «Nos aimables remords» introducono il tema del «rodere», che, per l'etimologia, significa letteralmente tagliare e tritare coi denti, ed è proprio dei topi e di altri roditori: per estensione, mordere e mangiare e, nel figurato, consumare a poco a poco, distruggere. Noi diventiamo cibo, *pabulum*, di questi amabili rimorsi («amabili» detto in tono sarcastico), in quella guisa che il mendicante (messo in parallelo con «noi») si pone nella situazione di farsi divorare dai suoi parassiti. I mendicanti (come immagine comparante) alimentano i loro parassiti, cimici, zecche, pidocchi, pulci. Pur non essendoci un'equazione secca tra noi e i mendicanti (Agosti ci ha mostrato che la figura retorica di costruzione prediletta da Baudelaire è la comparazione, 1982), sussiste una forte somiglianza per questa degradazione del morale rispetto al basso-corporale. Il corpo, come pasto dei parassiti, diventa l'emblema di un «noi» schifoso e repellente. Nel suo complesso, la prima quartina segna la transizione dall'astratto verso il concreto, verso quel «realismo simbolico» indicato da Auerbach come tratto saliente della poesia di Baudelaire (1970).

Il primo verso della quartina successiva è strutturato in due emistichi analoghi: i nostri peccati sono ostinati, i nostri pentimenti sono vili. Si perdura nella coazione a ripetere (Freud), resa inevitabile alla viltà – scarsa forza, volontà e decisione – del pentimento. Insomma ricadiamo ostinatamente nel peccato, laddove «têtu» fa pensare a una persona viva e non al peccato in sé, come se si sbattesse ostinatamente la testa contro un muro, con irridimibile dolore. E qui subentra il motivo cattolico: la confessione e l'assoluzione dai peccati è pagata a poco prezzo. È un mercimonio. Per cui ben presto si ritorna nel «fango», nel nostro «chemin bourbeux», cioè una situazione non solo di «gettatezza» ma quasi di predestinazione, di fatto. La stoltezza nel rientrare «contenti», allegri nel sentiero di fango ha una sua rispondenza negli «amabili rimorsi» della strofa precedente. È

detto con amarissimo sarcasmo, come se l'uomo si rallegrasse nell'essere gettato nel cammino fangoso del peccato e dell'imbecillità. Il quarto verso riprende il secondo: là dove c'era una confessione d'accatto, ora v'è un pianto in malafede, cioè come il vile pianto potesse costituire un lavacro delle nostre colpe. La lacrima funziona in modo antiromantico: essa non è più via di redenzione ma di viltà. La lacrima non penetra nello spazio dell'autentico, resta in superficie, nel falso, è cosa da poco: i pentimenti sono vili come vile è il pianto. È come se il poeta chiedesse una mortificazione più pesante e radicale nell'errare dell'uomo nel mondo. Al di là di facili e inefficaci pentimenti c'è un «errore» profondo nella condizione umana, una colpa originaria, un vero e proprio uscire dalla retta via (una sorta di delirio), un dantesco traviamiento.

Nelle due strofe successive compare sulla scena fantasmatica (il teatro interno in cui si genera il senso, per Bion) una formidabile figura: quella di Satana, del Diavolo. Satana Trismegisto (tre volte grande) seduce la mente e manda in fumo la nostra volontà. Satana è la personificazione del Male, parola fitta di risonanze in Baudelaire («Extraire la beauté du Mal»). Attraverso la metafora dell'«oreiller du mal», viene introdotta una scena di seduzione primaria: Satana culla «lungamente» (con un effetto spaziale e anche temporale: il tempo che mancava fa qui la sua comparsa, e ora si parlare di quadridimensionalità) la nostra mente «incantata». «Enchanté» è proprio lo stregato, l'ammaliato. E d'altronde, il «bercé» rinvia a una strutturazione ritmica originaria: il bambino con la madre che lo culla. Quindi spunta la figura della madre, come coincidente con Satana. È a partire da questa scena di seduzione che Satana raggiunge il suo scopo: mandare in fumo la nostra volontà. Se la volontà viene «vaporizzata» (scrive Baudelaire in *Mon cœur mis à nu*, I: «De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là»), allora si sfugge all'angoscia della scelta: da qui il carattere ambivalente di Satana in Baudelaire. Egli, da un lato, «culla» le nostre paure e, dall'altro, ci fa sprofondare nel baratro del Male, da cui il poeta cercherà di riscattarsi con «i fiori del male» («fiori *dal* Male»), in una descrizione trascendente del male di vivere. Sottolinea Meltzer (ispirato da Rosenfeld 1987) che l'idealizzazione dell'oggetto cattivo e la corrispondente svalutazione dell'oggetto buono crea nel soggetto «un particolare stato emotivo in cui i valori sono invertiti». L'aspetto satanico cercherà sempre di costruire il proprio pandemonio [Milton] mettendosi in concorrenza con gli oggetti buoni» (1990, pp. 91-2). E ancora: il «savant chimiste», il sapiente alchimista che metaforizza Satana, è normalmente il poeta stesso, con la sua gloria solitaria, in una concezione catartica e purgatoriale, nella metamorfosi e nella redenzione.

È il Diavolo, il Demonio a tenere ben stretti i fili che ci fanno muovere. L'immagine dei «fili» ci rinvia a un'altra scena fantasmatica, quella del gran burattinaio che ci manovra come marionette. Latente è la scena del mondo come teatro interno che dà spazio e volume a questa grandiosa concezione. Un immenso teatro del mondo. E con ciò ritorna l'errare precedente, giacché l'effetto di questa stregoneria diabolica è quella di trovare seducenti gli oggetti più ripugnanti (idealizzazione dell'oggetto cattivo). È una trasmutazione di tutti i valori – negativa –, poiché il brutto e il malvagio prendono il posto del bello e del buono. Ma come si può rimanere sedotti da un oggetto ripugnante? È l'enigma dell'uomo baudelairiano, enigma per eccellenza, dato che il Diavolo è visto a un tempo come realtà sostanziale e realtà metafisica. È qui anche la sorgente del tragico: è come se il poeta ci rinviasse a una potenza esterna e interna, intrinseca all'uomo, che lo guida lungo i sentieri del male. È dir poco se si afferma che il male consiste in una mancanza di volontà. In realtà, il Satana baudelairiano è una caricatura di Dio e questa caricatura deriva da una trasformazione di valori, che stravolge tutto il senso del mondo della vita («Lebenswelt» per Husserl).

In questa discesa agli Inferi ha modo di esprimersi la disperata voracità di piaceri che caratterizza l'uomo baudelairiano. Ed è qui, stupenda, dantesca, l'immagine del misero vizioso che bacia e divora il povero seno straziato di un'«antica puttana». Inutile dire che questo seno spremuto, depredato e sevizato corrisponde, in profondo, a un'immagine fortemente svilita della madre. Quell'epiteto, «antica», rinvia a scenari arcaici, proprio mentre emerge la viva concretezza della vecchia baldracca col seno martoriato. Il cinismo narcisista trova compimento nell'ultimo verso della quartina, nell'immagine dell'arancia spremuta a fondo, come viene spremuto il fuggitivo piacere rubato passando. Tutto si potrebbe rimproverare a Baudelaire ma non certo di non avere una vivissima «conscience dans le mal». E come dar torto ai primi lettori delle FdM, che vi scorsero «tutte le demenze dello spirito»?

Ma questo è poco. La strofa successiva ci fa toccare il fondo del *Tremendum* (questo concetto è stato introdotto da Otto e sviluppato, con suggestivi esempi, da Van Der Leeuw 1975), in versi di una plasticità, di un realismo simbolico degni solo di Dante. È la descrizione del mondo interno del poeta occupato da bestie feroci, che devastano ogni elemento di bontà-bellezza, a favore di una tragicità senza requie e senza speranza. Il giro della frase è il seguente: un popolo di demoni, stipato e brulicante come un milione di vermi, scatena un'orgia. Osserviamo che Satana si è moltiplicato, ha dilagato nel mondo interno del poeta. «Un peuple de démons»: c'è una dilatazione spaziale enorme e, come spesso succede a Bau-

delaire, nella sua visione quadridimensionale, il contenuto è assai più vasto del contenente (si veda, per questo fenomeno, almeno *La chevelure e A une passante*), caso non previsto nemmeno da Bion, che si è interessato alla teoria del contenente/contenuto. Una popolazione stipata nel cervello e brulicante come un milione di vermi. Qui l'orrore e lo schifo toccano uno dei culmini di tutta l'opera del poeta: nel IV *Spleen* il locutore s'identifica con un cimitero dentro il quale i vermi si accaniscono con i morti più cari; nel *Voyage à Cythère* vedremo un uomo messo in croce e putrefatto, con il liquame degli intestini che fuoriescono, castrato dagli uccelli predatori di carogne. Ma qui il milione di vermi forma una poltiglia che si stipa nel cervello, sede del pensiero. Per Bion questo spezzettamento del contenuto mentale corrisponde alla parte psicotica della mente, impossibilitata a pensare. Il mondo interno è letteralmente spazzato via da questi nuovi repellenti abitatori. Tutto ciò è frutto, evidentemente, di un'introiezione a rovescio, e tale processo è in atto anche, sia pur con una variante (l'introiezione è normale), nella seconda parte della strofa: è l'aria che noi inaliamo col primo respiro, col solo fatto di respirare noi introiettiamo il mondo esterno. Qui, con questo respiro, introiettiamo non più demoni, ma addirittura la Morte, la quale è sia aria che scende nei nostri polmoni, sia fiume invisibile, cioè acqua.

La poesia si muove secondo le leggi del processo primario, del pensiero paleologico (Arieti 1969 e 1979): secondo questa logica antiaristotelica (sono infranti il principio d'identità e quello di non-contraddizione) $A = B$ (è quello che la Segal chiama equazione simbolica), respiriamo aria, ma questa aria è acqua. Con l'aria-acqua entra in noi la Morte, ma non solo: la morte accompagnata da una gran quantità di dannati, che scendono con sordi lamenti. E anche qui siamo a Dante. Si noti che il discorso non è mai solipsistico (come poi avverrà per la maggior parte delle FdM), ma collettivo: «nos cerveaux», «nos poumons», «nous respirons». E allora il poeta allarga la sua visione a un'esperienza universale, cui nessuno si può sottrarre: è «l'atra bile», la nera melanconia, la tremenda angoscia nera di tutto il libro, con qualche squarcio di luminosità.

Nella strofa seguente un'altra terribile verità ci aspetta: siamo tutti stupratori, avvelenatori, pugnatori, incendiari in potenza; se non realizziamo l'atto criminoso è solo per la vigliaccheria del nostro pensiero. Come Amleto di fronte alla scelta tra vivere e morire. Vigliaccheria, questo è il nuovo marchio.

La terzultima strofa innesca il movimento sintattico ampio delle ultime quartine, appoggiandosi a una comparativa e a un'ipotetica. I primi tre versi – altro luogo del «Tremendum» e altra procedura dantesca – costituiscono un vero e proprio bestiario del mondo interno, svuotato di ogni

oggetto buono. I sostantivi e i rispettivi verbi valgono soprattutto per lo scatenamento fonosimbolico di cui si avvale qui Baudelaire. Prima ondata: sciacalli, pantere, cagne; seconda ondata: scimmie, scorpioni, avvoltoi, serpenti. Questi mostri in atto di guaire, urlare, grugnire stanno in un posto della mente legato al vizio; sono nel serraglio infame dei nostri vizi, sotto forma di un'intollerabile, degradata e perversa relazione oggettuale. Ebbene, fra tutti questi mostri che dilaniano la mente del poeta e di tutti noi v'è n'è uno più brutto, più malvagio, più immondo: è dunque l'impensabile stesso, visto che l'infame serraglio pareva essere giunto al punto più estremo del tremendo.

Brutto e disgustoso, malvagio, cattivo, crudele e ignobile. Quel che colpisce è il carattere subdolo del più grande dei nostri mali: non gesticola né grida più di tanto; ma della terra farebbe un'unica rovina (il crollo e l'annientamento della realtà, la catastrofe del mondo interno ed esterno), e sbadigliando inghiottirebbe il mondo. Questa è la potenza aggressiva e distruttrice della fase orale-cannibalica, cui è legato il «cannibale melanconico» («Il mezzo più sicuro di preservarsi dalla perdita dell'oggetto consiste nel distruggerlo per mantenerlo vivo», Fédida 1978, p. 66), che tortura l'oggetto d'amore perduto, triturandolo e facendolo a pezzi con la bocca, per poi espellerlo analmente (Abraham 1924). Come sputandola fuori, il poeta grida il nome della responsabile di tante abiette fantasie di morte: è la Noia, «c'est l'Ennui». «Ennui», in Baudelaire, ha un significato ben preciso: è lo *spleen*, il sole nero della melanconia. Ma di per sé il vocabolo francese occupa uno spettro semantico piuttosto ampio: abbattimento, tormento, depressione, apatia, noia, tedio, uggia, molestia, fastidio, dispiacere, preoccupazione. E tuttavia non ha un aspetto particolarmente sgradevole questa Noia, anzi, ondeggia fra pianto e foschi pensieri, fumando il narghilè: il mostro è «delicato». Segue, a quadratura del cerchio, l'apostrofe al lettore, che deve ben conoscere il «monstre délicat» (ossimoro), ipocrita lettore, ma tuttavia, mio simile, mio fratello, e dunque sodale nella discesa agli Inferi. L'esperienza affettiva e cognitiva del lettore non può non aver mai incontrato questo cannibale immortale. E quindi deve riconoscerlo anche come proprio, al centro dell'umana condizione, nel suo «profond», e in virtù di ciò il lettore viene promosso a simile, addirittura a fratello del poeta (per un commento più approfondito, rinviamo al nostro recente lavoro, Cacciavillani 2005, pp. 9-17).

Dopo la poesia proemiale, iniziano le FdM, più esattamente il ciclo (il più nutrito di tutti, con le sue 85 poesie su un totale di 126 componimenti); il ciclo s'intitola, ad articolare un bipolo importantissimo, *Spleen et Idéal*. Precisa benissimo Conio: «È importante osservare che la dualità fra "Spleen" e "Idéal" non deve comprendersi come un'opposizione, ma co-

me una reversibilità. Lo *Spleen* è la condizione dell'Ideale e reciprocamente. È la sete di un ideale impossibile che genera la disperazione dello *spleen*. È la melanconia dello *spleen* che suscita il desiderio di un ideale di pienezza e di armonia, in cui l'essere sbocci completamente, eternamente, senza residui» (1992, pp. 268-9).

Incontriamo la prima poesia: *Bénédiction*, che potrebbe benissimo chiamarsi *Malédiction*. Col suo titolo violentemente antifrastico questo componimento giovanile (romantico) mette in scena il *Dasein* del poeta, il senso del suo esistere qui e ora, «en ce monde ennuyé»: maledetto dalla madre, con la folla che gli è ostile, la sua donna che gli vuol strappare il cuore, il poeta non trova di meglio che rivolgersi a Dio, che ricompensa i sofferenti di questo mondo e che gli forgerà un «beau diadème» fatto di luce pura, «Puisée au foyer saint des rayons primitifs», attinta al fuoco santo dei raggi primitivi. Osserva benissimo Charnet, ma lontano dalle posizioni di Conio, che «la struttura di questa prima sezione consiste in un'alternanza fra l'elevazione verso l'ideale e la caduta nello *spleen*. Il conflitto intimo tra questi due poli compone il dramma del soggetto baudelairiano. La malattia mortale che contamina a poco a poco tutta la poesia baudelairiana s'incarna naturalmente nell'esperienza intima dello *spleen*».

Identico bipolo mette in scena il famosissimo *Albatros*. Dopo *Bénédiction*, di cui riprende alcuni temi (l'irrisione della società e l'esilio del poeta) e prima di *Élévation*, questa poesia accentua il senso di «caduta», di diversità, di solitudine. Il componimento istituisce due isotopie oppositive, in cui consiste tutto il senso di una dualità fatale e dolorosa: l'isotopia della libertà e della sovranità («vastes oiseaux», «roi de l'azur», «grandes ailes», «prince de nuées», «se rit de», «ailes de géant») e l'isotopia della sottomissione e dell'alienazione («déposés», «maladroits et honteux», «piteusement», «traîner», «gauche et veule», «boîtant», «exilé», «empêchent de»). Scrive Rincé che è «su una constatazione di contrarietà e di contraddizione forti che si apre la raccolta» (1994, p. 25). C'è da notare la parentela dell'albatro con il vecchio saltimbanco di *Spleen de Paris*: «Au bout, à l'extrême bout de la rangée de baraques, comme si, honteux, il s'était exilé lui-même», in fondo alla fila di baracche, come se, vergognoso, si fosse esiliato da sé. Ossessione dell'esilio, il saltimbanco condivide con l'albatro la stessa miseria materiale e il medesimo senso di vergogna di fronte alla sua caduta.

Colesanti vede una parentela della figura di *Élévation* – un «voyageur ailé» – con la figura dell'albatro, ma poi le due poesie imbocciano sentieri diversi (1998, p. 65): la spinta a elevarsi in alto nel cielo, lasciando sotto di sé la realtà terrena ammorbata, culmina nella figura del «nuotatore». «Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,/ Tu sillonnes gaiement

l'immensité profonde/ Avec une indicible et mâle volupté», e come un buon nuotatore che gode nell'onda, tu solchi con gaiezza l'immensità profonda con un'indicibile e virile voluttà. Noi scorgeremmo in questa poesia un'identificazione col seno idealizzato, mentre, nella sua ottica, pure psicoanalitica, Bersani vede nell'immagine del nuotatore il fantasma di una penetrazione sessuale (1981, p. 33). In «immensité profonde» c'è da considerare come sempre il sigillo di un'esperienza eccezionale di dilatazione spazio-temporale, per cui il mondo interno assume un valore multidimensionale. Ed è in virtù di questa eccezionalità che il poeta issionico comprende con facilità «le langage des fleurs et des choses muettes». Il poeta alato, immerso nel suo piacere, è nel mondo della comprensione del preverbale, quindi anteriormente alla posizione della parola, è nel mondo delle emozioni e delle sinestesie, dove si origina il senso (le cose mute parlano senza parole). In questo senso vi è una parentela con la poesia seguente che è *Correspondances*.

Jackson puntualizza con forza che questo sonetto – *Correspondances* appunto – non è una «ars poetica» baudelairiana (1999, p. 267). Ma le sue argomentazioni sono fragili: qui ci troviamo nel cuore dell'esperienza del senso come lo intende la psicoanalisi contemporanea, ispirata soprattutto da Bion. Siamo indubbiamente nel regno del preverbale, dove si tessono «percezioni amodali» (Stern) e dove viene generato il senso (l'oggetto interno, come precipitato di emozioni profonde e di impressioni sinestetiche, è – come dice benissimo Imbasciati, 1991 e 1998 – «l'unità elementare della significazione»). Si rilegga quanto ha scritto Gaita a questo proposito (si veda capitolo 1): in queste zone arcaiche dell'esperienza, l'Io e il mondo si condensano come in un sogno. È la forma primaria della conoscenza, che la pittura, la musica e il linguaggio poetico riportano in vita. Ricordiamo che per Di Benedetto «la poesia restituisce alla parola il mistero e la profondità di senso della sua origine. Suo obiettivo è quello di rigenerare il linguaggio, riconducendolo al luogo mitico della sua nascita» (2000, p. 61). Che senso ha il verso: «Dans une ténébreuse et profonde unité», se non quello di parlarci di un'esperienza delle origini in cui l'*infans* percepisce lo splendore del seno come matrice prima del senso? Che differenza c'è fra «profonde unité» e «abîme profond»? Nessuna, se si postula che l'abisso e l'unità vengono connotate quadridimensionalmente, come ben vedono Meltzer, Resnik e Matte Blanco. In questa direzione Antonino Ferro parla del mondo interno come abitato da ologrammi depositari di senso. Il contesto in cui si muovono le due quartine è fitto di straniamento, depersonalizzazione, derealizzazione. Siamo vicini alla nozione del «perturbante» freudiano, che il maestro viennese interpretava come ansia di ritorno nell'«antica patria» (il grembo materno). Ma qui

«Comme de longs échos qui de loin se confondent», il testo parla di esperienze che solo Gaita ha profondamente esplorato: egli parla di una primitiva «assimilazione simbolica», origine della conoscenza amodale. E il poeta gli tiene dietro: «Les parfums, les couleurs et le sons se confondent». In questa «confusione» l'*infans* percepisce, sente, si emoziona, «pensa». È il ronzante mondo delle sinestesie, fonte primaria di conoscenza e di senso. Di «cellule di senso» parla Fornari: «Struttura originaria costitutiva di senso [...] Intenzionalità affettiva verso gli oggetti [...] Il significato è legato a concrete fantasie inconsce» (1971, pp. 11-2). La seconda parte della poesia fornisce esempi di sinestesie che tendono a infinitizzarsi sotto il segno dell'«estasi dello spirito e dei sensi». L'infinito, dice Matte Blanco, è il modo d'essere dell'inconscio e dell'emozione. Al contrario del processo secondario dividente e asimmetrico, il processo primario è dominato da sensazioni infinite guidate dalla logica simmetrica e non-dividente. Spostando il vertice d'osservazione, si può spiegare la «ténébreuse et profonde unité» con i concetti accampati da Bollas sull'oggetto estetico. Questo psicoanalista, molto innovativo, osserva che in momenti eccezionali il soggetto fa esperienza di un incontro con un oggetto che viene percepito come «sacro»: «Queste esperienze cristallizzano il tempo in uno spazio in cui soggetto e oggetto sembrano vivere un incontro intimo. Questi momenti sono soprattutto non verbali, in particolare per la densità delle sensazioni suscitate e per la conoscenza sostanzialmente non rappresentativa di essere abbracciati dall'oggetto estetico» (Bollas 1989, p. 40). Il momento estetico è una resurrezione evocativa di una condizione precoce dell'Io, spesso causato da un rapporto improvviso e perturbante con un oggetto. È dunque un momento in cui il soggetto viene catturato dall'illusione di essere stato scelto dall'ambiente per un'esperienza profondamente reverenziale. È in sostanza una registrazione preverbale, pre-rappresentativa della presenza della madre. Se ogni bambino ha una tendenza strutturante interna, assimila attraverso l'esperienza le regole che gli vengono comunicate dalla madre e dal padre sul trattamento delle pulsioni e dei bisogni istintuali. In un certo senso, la struttura dell'Io è una forma di memoria profonda, poiché questa struttura deriva da esperienze tra bambino e madre. Un tratto cruciale del processo strutturante è l'interiorizzazione della madre che lo accudisce come suo oggetto (l'estetica materna). I «momenti estetici» non sono sempre occasioni belle e magnifiche – molti sono brutti o spaventosi – eppure profondamente commoventi proprio per il ricordo esistenziale cui attingono (Bollas 1989, pp. 38-59). Verso questo «conosciuto non pensato» ci rinvia il verso baudelairiano, ricco di risonanze profonde. Questa ci sembra essere una traccia probante di senso di un testo arduo come *Correspondances*.

In «*J'aime le souvenir de ces époques nues*» Baudelaire intravede un'opposizione fra un tempo mitico e leggendario e l'oggi malato e corrotto: un tempo, l'uomo e la donna «jouissaient sans mensonge et sans anxiété», godevano senza menzogna né ansia; qui e ora, il poeta si sente avvilluppato da un «froid ténébreux», davanti a «ce noir tableau plein d'épouvantements», nero quadro pieno di spaventati.

Nel campo dell'arte, *Les phares* mette in scena pittori eminenti di ogni tempo: «La lirica è da leggere non tanto come ricognizione di anime e mondi di artisti, quanto e soprattutto come omaggio riconoscente a spiriti congeniali, che offrono una sequenza di inconfondibili testimonianze dell'umana dignità. I «fari» illuminano luoghi e tempi diversi nel corso dei secoli e si elevano per contrasto e contrappunto, al di là della cronologia, alti a proiettare nell'eterno la loro tensione espressiva» (Muscetta 1984, p. 353). I fari «sont un écho redit par mille labyrinthes», un'eco ripetuta da mille labirinti, «C'est un cri répété par mille sentinelles», è un grido ridetto da mille sentinelle: una catena dell'essere che unisce tempi e realtà distanti fra loro in una testimonianza di «dignità»; ma il poeta deve prendere atto della natura ossimorica di questo canto: un «ardent sanglot», un ardente singhiozzo. Scrive molto bene Liu: «Per lui tutto è retto dal gusto dell'infinito e dal rifiuto di accettare i limiti dell'umana condizione. Le lacrime sulla terra segnata dal lutto contengono insieme rimproveri e suppliche. Questo pianto è sia la manifestazione dell'esilio perpetuo che la testimonianza della nostalgia di una casta eternità» (2003, p. 841).

Nel suo viaggio Baudelaire incontra la sua *Muse malade*. Essa è piena di «folie» e «horreur», «froides et taciturnes», la follia e l'orrore, freddi e taciturni. Il poeta è alle prese con un seno «endeuillé», afflitto da *spleen* e angoscia persecutoria, e cerca di restaurarlo come può: infondendogli fiducia, e trovando questa fiducia nel mondo antico mitico-pagano, dove il poeta troverebbe «les sons nombreux des syllabes antiques», i suoni ricchi delle sillabe antiche. È da tener presente che questa poesia è tutta costruita a partire dal bipolo salute/malattia.

Dopo l'orrore e la follia della musa, il poeta si confronta con la miseria: *La muse vénale*. Come sostentarsi «Durant les noirs ennuis des neigeuses soirées», durante il tedio delle nevose serate? Bisognerà fare il «saltimbanque à jeun», il saltimbanco a digiuno, e prostituirsi al volgo. Molto opportunamente, Starobinski osserva che «Baudelaire, poeta delle due "postulazioni simultanee", ha conferito all'artista sotto la figura del buffone e del saltimbanco, la vocazione contraddittoria del volo e della caduta, dell'altezza e dell'abisso, della Bellezza e della Scalogna. Egli rinnova e approfondisce una tradizione secondo cui l'attore nasconde sotto il suo trionfo e le sue gioie (finte) un animo disperato» (1984, p. 81). Anche qui

troviamo un seno «endeuillé» che il poeta non sa come riparare, se non proponendo un falso restauro, indubbiamente molto triste.

In *Le mauvais moine* Baudelaire mette in scena un monaco «buono» e uno «cattivo» (il poeta stesso): l'uno che persegue la Verità (nei termini di Bion, relazione K, «knowledge», conoscenza) e l'altro afflitto dall'impotenza nel cercare di esprimere la Verità. Il monaco buono prende come atelier il camposanto e «glorifiât la Mort avec simplicité», glorificava la morte con semplicità, conseguendo un oggetto buono, nutritivo e accogliente, caldo e appassionato (per questo concetto, si veda il magistrale libro della Magherini, 1992); mentre il cattivo monaco, il poeta, che trova contenimento in una tomba (forse un *claustrum*, Meltzer 1993), con cui s'identifica («Mon âme est un tombeau», metafora paleologica, in cui A = B), disertata dalla Bellezza («Rien n'embellit les murs de ce cloître odieux», niente abbellisce i muri di questo chiostro odioso), non riesce a proiettare fuori di sé il suo mondo interno per ora abitato dallo *spleen*, facendo dello spettacolo della sua «triste misère», triste miseria, il lavoro delle sue mani e l'amore dei suoi occhi. Afferma Mathieu in merito: «Scrivere, per Baudelaire, significherà far vivere nel linguaggio questa tensione, dire la coscienza infelice della modernità, e smentirla attraverso la perfezione della forma» (1972, p. 61). Lo stesso critico, a distanza di poche pagine, nega la trascendenza dell'oggetto poetico: «Frammentazione del multiplo, abbandono, assenza, altrettante forme di una coscienza infelice che la sua scrittura poetica non sublima affatto, ma al contrario mostra, rende leggibile» (*ibid.*, p. 77). Sul riscatto attraverso la forma, anche Cole-santi è intervenuto: «È un momento di crisi profonda che qui Baudelaire esprime, crisi di Fede e di "sainte Vérité", di incapacità di accettazione, quindi di "échec" morale, e che tuttavia egli supera e riscatta nel farsi della sua poesia» (1998, p. 77). Sull'immagine de «chiostro» scrive una bella pagina Emmanuel: «Il mondo dell'esilio non è altro che il mondo dell'unità, di cui tuttavia rappresenta l'inferno. Le immagini dell'antro, del chiostro, del sepolcro, della prigionia, matriciali in Baudelaire, corrispondono a un quaggiù visto come cripta cosmica, luogo di genesi come pure di reclusione» (1982, p. 50).

È già del grande Baudelaire – in *L'ennemi* – il paragone tra giovinezza tempestosa («Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage», la mia giovinezza non fu che una tenebrosa tempesta) e un'età più matura in cui il mondo interno vede devastati i suoi oggetti d'amore («Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage», il tuono e la pioggia hanno provocato una tale distruzione). La riparazione oggettuale interna è lasciata nel dubbio più assoluto, e chi sa se i nuovi fiori che sogno troveranno nella terra dilavata come un greto il mistico alimento che darà loro forza? C'è anche un «bad

object» proiettato fuori con odio che ritorna minaccioso e persecutorio («L'obscur Ennemi», l'oscuro nemico), vampiresco, poiché si nutre del nostro sangue. Occorre permanere nell'incertezza e dar fondo a quella «capacità negativa» (di cui ha parlato Keats ed è stata ripresa da Bion) che consiste nel restare nell'insicurezza senza correr dietro ai fatti razionali e rassicuranti. Ecco il senso profondo di tale drammatico sonetto. Osserva Jackson che il sonetto esita fra la speranza di una logica ternaria (o dialettica) che consentirebbe alle «fleurs nouvelles que je rêve», i fiori nuovi che sogno (intendiamo: la poesia) di fiorire in una terra inondata da un'esistenza già largamente vissuta, e la disperazione per un senso di inesorabilità e di irreversibilità del tempo» (Jackson 1999, p. 271).

Le guignon è una poesia alquanto enigmatica. Cerchiamo di vederci chiaro. Questo testo parte dall'equivalenza implicita tra lo stato di poeta e la fatalità della «disdetta», questo «poids si lourd» (peso grosso) che è tanto più importante riuscire a sollevare in quanto «l'Art est long et le Temps est court», l'arte è lunga e il tempo breve. «Dal sentimento di disdetta, la seconda quartina scivola a quello di *spleen*, a cui l'adattamento dei versi tratti da Longfellow costituisce una rappresentazione concreta. A questo punto, si può considerare che le terzine operano un rovesciamento che diventa l'emblema del lavoro poetico: scrivere vorrà dire mettere alla luce il gioiello che dorme sepolto, e spandere un profumo dolce come un segreto» (Jackson 1999, p. 272). L'ultimo verso della poesia: «Dans les solitudes profondes», nelle solitudini profonde, prevede l'inserzione del lessema privilegiato da Baudelaire, cioè «profond», che qui è impiegato per esprimere un sentimento di segreto insondabile, nascosto, celato, in dimensioni abissali, inaccessibili. È il fiore delle solitudini senza fondo, immense, lontane, nel tempo e nello spazio, a costituire una multidimensionalità che siamo ormai abituati a riconoscere e a inquadrare: «abîme profond» e «mélancolie profonde».

La vie antérieure è un sonetto tutto misteriose e segreto. Vediamo di fare un po' di luce. La prima quartina impone alla mente l'immensità dello scenario: gli aggettivi «vaste» e «grand» segnalano una distesa e un'altezza considerevoli, mentre l'aggettivo «majestueux» suggerisce una grandezza tanto spirituale quanto materiale. I sostantivi di questa quartina sono tutti al plurale, il che contribuisce a dilatare ancora lo spazio; i «portiques» e i «soleils» paiono moltiplicarsi, come in certe immagini oniriche. A ciò si aggiunge la dilatazione temporale: con l'avverbio «longtemps» la durata della vita anteriore non appartiene più al tempo degli orologi, mentre il plurale «soleils marins» implica l'eterno ritorno del medesimo (Nietzsche). Il verso 2, «Que les soleils marins teignaient de mille feux», che i soli tingevano di mille fuochi, fa insorgere due elementi volentieri as-

sondato il fondo dei tuoi abissi, ecco ricomparire il lessema tanto caro al poeta, qui tutto è ridondanza, da sondare al profondo, all'abisso, in una visione veramente sprofondata nei penetranti dell'animo), ma da ultimo c'è lotta e conflitto: «Vous vous combattez sans pitié ni remord,/ Tellement vous aimez le carnage et la mort», vi combattete senza pietà né rimorso, talmente amate la carneficina e la morte. Ricordiamo la lettera terribile alla madre del 6 maggio 1861: «Nelle circostanze terribili in cui mi trovo, sono convinto che uno di noi due ucciderà l'altro, e che infine ci uccideremo reciprocamente». Nessun commento possibile a un tale *tremendum*. Solo ci viene in mente la frase di dedica delle FdM, poi lasciata cadere: «Ce misérable dictionnaire de mélancolie et de crime», questo miserabile dizionario di melanconia e di crimine.

La grandezza tenebrosa di *Don Juan aux Enfers* è una maschera di impassibilità che fa incontrare al poeta il «long mugissement», il lungo muggito, del «grand troupeau de victimes offertes», il grande gregge di vittime offerte. Notevole è l'invenzione baudelaïriana di porre Don Giovanni agli Inferi con tutte le donne che sulla terra ha sedotto, offeso, irriso: è una sorta di contrappasso dantesco. Ma ancor più notevole è la poesia seguente – *Châtiment de l'orgueil* – che mette in scena la tentazione del narcisismo onnipotente e la sua punizione. Il grande teologo medievale sbeffeggia il Cristo che, ai suoi occhi, diventa un «foetus dérisoire», un feto derisorio: subito si scatena la terribile giustizia divina e il monaco precipita nella follia. «Immédiatement sa raison s'en alla./ L'Éclat de ce soleil d'un crêpe se voila;/ Tout le chaos roula dans cette intelligence/ [...] Le silence et la nuit s'installèrent en lui,/ Comme dans un caveau dont la clef est perdue»⁴. «Celesti glorie» si oppongono a «profondità nere», l'intelligenza alla follia, l'alto al basso, la luce alla notte (col blocco ossimorico del «sole nero»), la grandezza del sapere alla miseria dello scherno, il bello al laido, l'opulenza alla miseria, il vivo al morto: la violentissima struttura bipolare sembra prefigurare un'esplosione, ma «la grandezza di Baudelaire consiste nell'ampiezza degli squilibri che l'artista è in grado di controllare, nel numero e nell'intensità delle dissonanze che è capace di integrare» (Mauron 1963, p. 40). Il poeta parla di «profondeurs noires», e infatti le immagini del «temple», dei «plafonds», del «caveau», della prigione, si configurano come aspetti di quella «geografia della mente» (Meltzer 1971) che dà adito a rappresentazioni multidimensionali, a un trattamento di aspetti del mondo interno trattati come aspetti del mondo esterno, per dirla tutta, come «li-

⁴ «Subito se n'andò in fumo la sua ragione,/ Di nero si velò la luce di quel sole;/ Il pieno caos rotolò in quella mente/ [...] Norte e silenzio ebbero in lui dimora,/ Come in una cripta per sempre abbandonata» (trad. di C. Ortesta).

fe spaces», spazi di vita (Meltzer 1977). Se ne ricorderà bene Baudelaire nelle sue poesie più mature.

Comincia qui un miniciclo in cui Baudelaire mette in scena «idee» di Bellezza che, secondo Cellier, hanno tutte qualcosa di «mostruoso» (1967, pp. 125-42). La prima s'intitola *La beauté*. L'incontro iniziale ha come esito un impatto ambiguo, perché la «sfinge» di tanto ferisce in quanto è amata, e il suo fascino è irresistibile: «Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles», i miei occhi, i miei larghi occhi dalla chiarezza eterna. Richter ha analizzato gli attributi di tale bellezza in parte umana e in parte disumana: «Sogno (umano) di pietra (non umano), amore (umano) materia (non umano), cuore (umano) di neve (non umano). Si potrebbe anche parlare di una congiunzione di ciò che è vivo e di ciò che è morto» (1992, p. 163). Si può asserire che si tratta di una relazione con un oggetto in cui vige una sorta di bi-logica (Matte Blanco), che mentre suscita emozioni immediatamente le nega: di qui la tortura di sostenere una tale bellezza («Où chacun s'est meurtri à son tour», in cui tutti si sono successivamente ammaccati). Si tratta di un oggetto parziale e non totale, che innesci un processo di feticizzazione degli attributi prescelti (seno, cuore, pose, occhi), in parte umano in parte non-umano, un oggetto freddo e mendace, chiuso su di sé, che non dà niente, se non riflessi del poeta che si macera «en d'austères études», in studi austeri.

All'opposto estremo siamo con *L'idéal*, dove il poeta è attratto da due figure femminili forti e passionali, tenebrose e profonde: Lady Macbeth, «âme puissante au crime», anima potente in delitti, e la Notte di Michelangelo («Tes appas façonnés aux bouches des Titans», le tue attrattive forgiate sulla bocca dei Titani). Scrive molto bene Charnet: «Baudelaire restituisce alla poesia la sua profondità riassegnandole come origine la violenza delle passioni» (1991, p. 52). Si può suggerire che secondo Bion lo spazio mentale è abitato da emozioni che si legano con gli oggetti in modo potentemente passionale. Amore, Odio e Conoscenza non conoscono che legami forti, primitivi, primordiali, e lottano fra loro per imporre la propria visione del mondo.

Ed ecco avanzare una figura imponente: è *La géante*, la gigantessa di cui il poeta vuol esplorare le formidabili forme prima di addormentarsi all'ombra dei suoi seni. Con la consueta finezza, osserva Jackson: «È difficile, dopo Freud, non vedere nella fantasticheria di questo sonetto un desiderio trasposto del desiderio infantile di possesso del corpo materno. Spingendo il fantasma in un passato mitico, Baudelaire evita tuttavia una decifrazione troppo diretta del suo sogno di "chat voluptueux"» (1999, p. 275).

Più in sintonia con lo statuto esistenziale del poeta, in questo preciso momento, sembra la Bellezza-donna profilata in *Le masque*, che è bensì

un «mostre bicéphale», mostro bicefalo («L'éternel *bifrons*» di cui parla Hugo), ma che, come il cuore del poeta – «Ce cœur profond comme un abîme», questo cuore profondo come un abisso (e qui il lessema privilegiato «profond» sembra innescare un circolo virtuoso di vissuto, di esistenza, profondità per eccellenza) – sa accedere al pianto: «Et mon âme s'abreuve/ Aux flots que la Douleur fait jaillir de tes yeux», e la mia anima si abbevera ai fiotti che il dolore fa scaturire dai tuoi occhi. È una Bellezza dolorosamente esistenziale: «Elle pleure, insensé, parce qu'elle a vécu! Et parce qu'elle vit», ella piange, insensato, perché ha vissuto e vive. Un oggetto misto abita nel mondo interno del poeta: ma l'oggetto è soprattutto visto nel suo aspetto disforico, che deriva dal male di vivere, dal dolore di esistere. Quindi un oggetto dalla doppia valenza, in cui però prevale il momento del lutto e della depressione.

Ossimorico, ambivalente, con un finale sadomasochista è l'*Hymne à la Beauté*, che richiede, per la sua importanza, un'analisi dettagliata.

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
O Beauté? ton regard, infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime,
Et l'on peut pour cela te comparer au vin.

Tu contiens dans ton œil le couchant et l'aurore;
Tu répands des parfums comme un soir orageux;
Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore
Qui font le héros lâche et l'enfant courageux.

Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres?
Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien;
Tu sèmes au hasard la joie et les désastres,
Et tu gouvernes tout et ne réponds de rien.

Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques;
De tes bijoux l'Horreur n'est pas le mois charmant,
Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques,
Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement.

L'éphémère ébloui vole vers toi, chandelle,
Crépète, flambe et dit: Bénissons ce flambeau!
L'amoureux pantelant incliné sur sa belle
A l'air d'un moribond caressant son tombeau.

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
O Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu!
Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?

De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends – fée aux yeux de velours,

Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine! –
L'univers moins hideux et les instants moins lourds?⁵

«Succube dell'oggetto amato e odiato, il poeta non può che accettare Orrore e Omicidio: logica delirante, ma se la sofferenza è talmente ambivalente, necessaria oltre che fatale, l'uomo non può che fare il male, e può solo scegliere di essere vittima o demiurgo della propria degradazione» (Emmanuel 1982, p. 76). La logica stringente del critico ci porta inesorabilmente al cuore del problema: un conflitto di massima ambivalenza che non viene risolto dal poeta, bensì accettato in tutte le sue estreme conseguenze. Ma leggiamo la poesia dall'inizio.

Il poeta s'interroga sull'origine della Bellezza. Sin dal primo verso l'accento batte su due caratteristiche: la «profondità» della sua origine, in termini prevalentemente spaziali, come da distanze insondabili (e questo fatto garantisce che noi ci troviamo di fronte ad un oggetto almeno tridimensionale), e l'incertezza del poeta in proposito. Gli elementi del dubbio, però, non sono contigui, ma lontanissimi tra loro, anzi sono in relazione di opposizione e di antitesi (il bipolo di Ciompi, il quale afferma: «Non sembrano esserci dubbi sull'esistenza di una "logica affettiva", cioè sul fatto che la nostra realtà psichica, il nostro esperire comprendano, in ogni istante, elementi sia affettivi sia cognitivi tra loro inseparabilmente interconnessi [...] Vi regna un equilibri dinamico tra due stati estremi diametralmente opposti», 1994, pp. 77 e 96). «Ciel profond»/«abîme», estremamente alto/estremamente basso: quest'opposizione di termini estremi e non conciliabili sotto il profilo dialettico è mantenuta lungo tutta la poesia: «gouffre noir»/«astres», «ciel»/«enfer», «Satan»/«Dieu», «Ange»/«Sirène». Il dubbio, l'incertezza sono assillanti e ossessivi: «Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme?»; «Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres?»; «Que tu viennes du ciel ou de l'enfer»; «De Satan ou de Dieu,

⁵ «Vieni dal cielo profondo o sorgi dall'abisso?/ Tu, o Bellezza, che confusamente crimini e favori/ Col tuo sguardo dispensi divini o infernali,/ E per questo al vino sei paragonata./ Tramonto e aurora nei tuoi occhi racchiudi;/ Come sera tempestosa spandi profumi;/ Sono filtro i tuoi baci e un'anfora la tua bocca,/ Che fanno vile l'eroe, coraggioso il fanciullo./ Da un nero baratro appari o dagli astri discendi?/ Il Destino, incantato, ti segue come un cane;/ Tu a caso dissemini gioia e disastri,/ E tutto governi e di niente rispondi./ Sopra i morti, o Bellezza, cammini beffarda;/ Fra i tuoi gioielli l'Orrore non è il meno incantevole,/ E tra i gingilli a te più cari l'Assassinio/ Teneramente danza sul tuo ventre orgoglioso./ Crepita in volo abbagliato su te, candela,/ L'effimera che ardendo dice: Questa torcia sia benedetta!./ Ansante l'innamorato sta chino sulla sua bella/ E sembra un moribondo che accarezza la sua tomba./ Che tu venga dal cielo o dall'inferno, cosa importa,/ o Bellezza! Mostro enorme, ingenuo, tremendo!/ Se i tuoi occhi, il tuo piede, il tuo sorriso/ Mi schiudono ancora ignorato un Infinito che amo?/ Da Satana o da Dio, cosa importa? Angelo o Sirena,/ Cosa importa, se tu – fata dagli occhi di velluto, ritmo,/ Luce, profumo, o mia sola regina! – mi rendi/ Meno ripugnante l'universo, meno gravi gli istanti?» (trad. di C. Ortesta).

qu'importe?»; «Ange ou Sirène». Solo che dal secondo verso gli attributi e le azioni antinomiche sulla Bellezza non si trovano più in un rapporto disgiuntivo o dubitativo ma connettivo e dunque ambivalente (ossimorico). Alla «ou» subentra una «et» congiuntiva: lo sguardo è «infernale et divin», la sua opera concerne «le bienfait et le crime». Alla massima divaricazione succede una vera e propria «coincidentia oppositorum» o predica-zione ossimorica. Gli opposti sono inestricabilmente uniti, fusi. Inoltre, l'estremizzazione di questi attributi e dell'origine stessa danno luogo a una sorta di «infinittizzazione» (pensiero simmetrico di Matte Blanco) degli elementi e degli effetti: divinità e demonicità, criminalità ed estrema bontà. Non esiste una via di mezzo: ancora una volta il pensiero dialettico è messo in scacco.

Una terza caratteristica dei primi versi consiste nel fatto che l'apostrofe in seconda persona singolare (indice di intimità) ci fa capire, come in seguito verrà esplicitato, che la Bellezza non è un'entità astratta, un'idea, ma una persona viva e prossima, una donna. Questo fatto dà maggiore corposità (l'origine è in «profond» e in «abîme», marche della multidimensionalità come dicono Meltzer e Matte Blanco, della voluminosità come dice Resnik) alle postulazioni contrarie di cui essa è depositaria. In realtà, il verbo «verser», nel contesto, crea una metafora: evoca una sorgente di elementi liquidi, vaso o fontana. Fontana temibile, del resto, visto che versa contemporaneamente la vita e la morte. Si tratta di un fatto inconcepibile, misterioso, oscurissimo: la nostra mente razionale non riesce a comprendere un'ambivalenza così profonda, così sconvolgente. Si noti frattanto quanto sottolineate siano queste attribuzioni antinomiche, dato che i due sintagmi «infernale et divin», «le bienfait et le crime» occupano la medesima posizione di verso e compongono due perfetti emistichi di tre più tre sillabe ciascuno. Altro elemento di rilievo è la modalità della sua azione: «confusément», come dire che invece di essere un principio armonico di ordine pare essere un fattore di disordine e di sovversione, tanto che essa rende «le héros lâche et l'enfant courageux» – altre predica-zioni ossimoriche. Comprendiamo dal contesto che l'atto di «versare» si riferisce al vino che, a sua volta è un valore ambivalente, perché può essere sorgente tanto di ebbrezza trasfigurante quanto di devastante ubriachezza omicida (si veda la sezione «Le vin» nelle FdM).

L'inizio della quarta strofa è tragico, e questo senso di tragedia è accentuato dalla forte allitterazione della consonante «m» che marca i lessemi «marches», «morts», «moques». La posizione centrale nel verso di «Beauté» le conferma quella volontà di potenza sulla realtà di morte in mezzo alla quale ora si muove. Il secondo e terzo verso complicano il ritratto della Bellezza, attribuendole, come attrattiva, ciò che normalmente

viene considerato come repellente e terribile: l'Orrore e il Crimine. La vera e propria danza del ventre della Bellezza disegna i contorni di una realtà sadomasochistica fondata su elementi massimamente ambivalenti: il ventre, come sorgente di vita, di energia vitale e di potente attrazione sessuale, coincide con la morte, con il delitto. Questo è un punto importantissimo della poesia, perché qui si attua quella scissione dell'Io tipica della melanconia. L'Io s'identifica con l'oggetto introiettato, da cui non vuole separarsi, e subisce gli attacchi sadici, criminosi del super-Io. Anche se la poesia è tutta mantenuta sulla «scena esterna», sono cambiate le relazioni nella «scena interna»: siamo in pieno conflitto melanconico.

Il tutto viene esplicitato nelle due forti immagini della strofa seguente, dove, con una sapientissima graduazione verbale («Crépité, flambé et dit»), viene messa in scena la morte della falena che si avvicina alla candela, invincibilmente attratta: crepita, brucia e pur morendo mormora parole di benedizione verso il suo carnefice («Bénissons ce flambeau»). Ugualmente il poeta, sedotto dalla donna sadica, è invaso dalla morte («Tombeau») mentre vive la torbida gioia del morir d'amore (è il polo masochista del rapporto sadomachistico). Ora diventa abbastanza indifferente l'origine della Bellezza incarnata nella donna, poiché è in questa situazione profondamente perversa che il poeta può accedere ad un «infinito» amato e ignoto. Si noti intanto che lungo tutta la poesia la donna non è percepita nel suo insieme (oggetto totale della Klein) ma come serie di oggetti parziali (Klein), frutto di un minuto smembramento dell'armonia: dopo l'«occhio» iniziale, troviamo la «bocca», poi il «ventre» e infine il «piede». Di quanto la poesia imposta unità bipolari, di tanto la donna si frammenta, o, per meglio dire, non accede a quell'integrazione, a quella armonia (valore supremo dell'arte in Baudelaire). Per altro, al massimo dell'ambivalenza in cui il bene coincide col male e la vita con la morte, il poeta è ammesso alla contemplazione dell'infinito, accede a una dimensione che non è solo al di là del bene e del male, ma soprattutto al di fuori del mondo con le sue tenaglie esistenziali (quelle del *Masque*, per intenderci). La morte si pone come il prezzo da pagare per accedere all'infinito.

Ma l'ultima strofa degrada la sublime meta del poeta: data ormai una precisa indifferenza sull'origine della Bellezza, esplicitata la consistenza della Bellezza in quanto donna adorata – «fata» dagli occhi di velluto, ritmo, profumo, barbaglio di luce, o mia unica regina – si tratta, ora, soltanto di liberarsi da un «peso» e da una sensazione di repulsione verso l'«orribile» del mondo. La Bellezza rende tutto più bello e aiuta a sopportare la gravità, il peso (depressione) del Tempo. Con Baudelaire sembra sempre di muoversi in un circolo più o meno vizioso: ciò deriva dal carattere

abissalmente «ambivalente» delle relazioni con i suoi oggetti d'amore e dalla natura possentemente «ambivalente» di questi stessi oggetti.

Ricordiamo ancora una volta che Matte Blanco parifica l'infinito all'emozione («Per noi emozione ed inconscio sono fondamentalmente la stessa cosa», 1981, p. 303): tutta l'attività artistica è il risultato di un leggere all'interno dell'essere simmetrico, cioè dell'emozione infinita, cioè nell'inconscio (*ibid.*, p. 325). (Per una lettura più completa, si rimanda a Cacciavillani 2005, pp. 40-4).

L'*Hymne* fa da cerniera fra la prima serie di poesie (la situazione del poeta) e la serie dedicata ai furori e alle estasi di Eros. Con Baudelaire la poesia diventa erotica, sessuale e il suo cuore è «sconvolto» dal desiderio. Teniamo ben presente, come ci dice Emmanuel, che «sul teatro baudelairiano un solo dramma si ripete in modo sempiterno, il dramma del ritorno proibito al grembo materno. Il segreto dell'esistenza di Baudelaire è racchiuso nella sua relazione con la madre» (1982, p. 34), alla quale è associata un'ambivalenza originaria: «Horreur de la vie» e «extase de la vie», amore e odio, bene e male, buono e cattivo. Questa ambivalenza intollerabile a un certo punto si scinde, e troveremo sessualità con una donna «degradata e spregiata» (Freud), tenerezza con una donna materna idealizzata.

Ci viene dapprima avanti una poesia fausta – *Parfum exotique* – in cui il profumo del seno dell'amata fa sorgere nel poeta una visione esotica: «Je respire l'odeur de ton sein chaleureux», respiro il profumo del tuo seno caldo, e allora, «Guidé par ton odeur vers de charmants climats», guidato dal tuo odore verso climi d'incanto, sorge il paradiso tropicale, che forse designa il viaggio di Baudelaire all'isola della Réunion, o che semplicemente è suggerito dal potere suggestivo di Jeanne Duval, la mulatta amante del poeta. Segnala con acume Zimmermann: «Se la menzione del seno, in quanto attributo della donna e dell'amante, introduce una nota erotica, a livello inconscio il seno resta associato alla madre e a ciò che rende i rapporti madre-bambino fra i più soddisfacenti, il calore, la prossimità rassicurante, la scomparsa della sete e della fame. Così il profumo come il cullare dà accesso al mondo dell'infanzia che spesso è quello di cui si nutre l'inconscio» (1998, p. 97).

Per più versi eccezionale è *La chevelure*, dove l'odore dei capelli è pretesto per il ridestarsi di ricordi e desideri «dormienti»; ma con questo di strabiliante, che il contenuto sensoriale quadridimensionale della visione supera di gran lunga il contenente («L'idea di infinito ha questo di straordinario, l'*ideatum* supera l'*idea*», come dice Lévinas 1979, p. 14). Accade questo di assolutamente eccezionale in Baudelaire: che un volume oggettuale «contiene» un altro volume oggettuale (nella fantasia, nel sogno, nel ricordo, nel desiderio) e che un «piccolo mondo», la capigliatura, conten-

ga un «grande mondo» eterologico, secondo un principio di «emboîtement» che mutua la sua logica da quella dei processi primari dell'inconscio. È come se la metafora esibisse la propria legge costitutiva nel gesto di penetrazione del soggetto nell'oggetto (identificazione proiettiva per la Klein; si veda Pacciolla 1991): «DANS tes profondeurs», «DANS cette chevelure», «DANS ce noir océan», «DANS ta crinière lourde». Baudelaire ha operato una vera e propria rivoluzione copernicana, applicando al mondo delle parole la sua inedita alchimia di volumi multidimensionali. E con in più – altra osservazione – una gran messe di strutture bipolari: qui/altrove, presenza/assenza, presente/futuro, presente/passato, sonno/veglia, vita/morte, desiderio/rimpianto, ricordo/oblio ecc. «Tout un monde lointain, absent, presque défunt, / Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique!» (per una lettura in profondità, cfr. Cacciavillani 2003a, pp. 27-48). Mai, come in questo caso, «profond» è adibito a innescare, quale *shifter*, uno scatenamento di realtà oggettuali «in volume» (Resnik 1990), mai «profond» acquisterà tali risonanze spazio-temporali così dilatate, infinite, sostanziali, concrete. È un correlato esatto della celebre espressione «DANS les années PROFONDES» (cfr. capitolo 1), con in più un'atmosfera non già melanconica bensì euforica in piena espansione. Queste caratteristiche fanno della poesia in questione un vero e proprio *unicum* nelle FdM. A tale proposito scrive Lussana: «Tra i più interessanti sviluppi dell'opera di Bion a punto di partenza kleiniano è il modello contenitore-contenuto, astratto dalla teoria kleiniana dell'identificazione proiettiva. Nel penultimo capitolo di *Apprendere dall'esperienza* di Bion, lo psicoanalista riprende la sua teoria delle funzioni, comprendenti la funzione alfa, come funzioni della personalità, tra le quali è posto il legame K (conoscenza), la cui manifestazione più primitiva si ha tra bebè e madre, tra bocca e seno. Il bebè proietta nel seno le sue paure, aspettandosi di re-introiettarle modificate e tollerabili. La modificazione delle paure o cattivi sentimenti da parte di un seno buono, vale a dire capace di contenerle e modificarle, è assolutamente in primo piano in Bion» (Lussana 1992, p. 87).

Un'apertura magica può vantare la poesia senza titolo che segue: «*Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne*». «O vase de tristesse, ô grande taciturna», Ti adoro come la volta notturna/ o vaso di tristezza, o grande taciturna. Mi avanzo all'attacco e m'arrampico all'assalto, «Comme après un cadavre un cœur de vermisseeaux», come una schiera di vermi su un cadavere. Questa immagine si giustifica col fatto che essa richiama brutalmente i diritti di una finitudine che, come vedremo in *Une charogne*, è inseparabile dall'amore come lo intende il melanconico poeta: al «good object» idealizzato subentra il «bad object», a ricreare l'ambivalenza di base.

Ancora una poesia senza titolo: «*Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle*», ti porteresti a letto il mondo intero. È una poesia giovanile, ispirata forse alla prostituta Sara, detta La Louchette, che verosimilmente ha trasmesso al giovane Baudelaire la sifilide. Da qui la violenza di questi versi, pieni di rancore personale, come valuta Colesanti (1998, p. 104). È la poesia degli ossimori più famosi di tutto il libro poetico: «O fangeuse grandeur! Sublime ignominie», o fangosa grandezza, sublime ignominia. Questa ignominia di fango deriva dal fatto che la natura ha stabilito che anche il genio sia un nato da donna. La poesia non avrebbe altro interesse se non ci fosse un verso veramente stupendo, tipicamente baudelairiano, in cui mondo interno e mondo esterno comunicano fra di loro. Il verso è questo: «*Tes yeux illuminés ainsi que des boutiques*», i tuoi occhi illuminati come negozi: la comparazione rasenta il surrealismo, ma la forza di Baudelaire è tale da poter essere in grado di paragonare gli occhi lucenti di Sara a delle banali botteghe illuminate, la sera. Una certa disarmonia ci colpisce, è un'immagine shock, di quelle che Benjamin vedeva come il segno della modernità del poeta. E parafrasando Mauron, si potrebbe dire che il genio di Baudelaire è tale nella misura in cui riesce a «contenere» armonicamente una tale dissonanza. L'immagine non si ferma qui, ha bisogno di un altro verso per scaricare la propria forza. È un'altra comparazione, questa volta con degli «ifs», che sono, alla lettera, alberi a frutto rosso, decorativo, e per estensione alberi della cuccagna durante le feste popolari: «*Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques*», alberi, pali fiammeggianti nelle feste pubbliche. Occhi veramente lucenti, fiammeggianti, dardeggianti, sfavillanti, smaglianti. Questi due versi valgono l'intera poesia, in cui la non pertinenza del comparante mette in crisi l'isotopia. Alla struttura ossimorica delle FdM si è applicato recentemente Liu, che così conclude un lungo discorso: «Accostamenti contraddittori e paradossali per render conto della duplicità esistenziale di Baudelaire» (2003, p. 867).

«*Déité*» e «*Démon*» è la donna di *Sed non satiata*, «*sorcière au flanc d'ébène*», strega dal fianco d'ebano, che con la sua potenza sessuale riduce l'uomo a passività impotente. «*Quand vers toi mes désirs partent en caravane, / Tes yeux sont la citerne où boivent mes ennuis*», quando verso di te i miei desideri partono all'assalto, i tuoi occhi sono il pozzo in cui beve il mio tedio. Troviamo qui l'ennesima metafora paleologica o equazione simbolica (Arieti 1979 e Segal 1984), in cui c'è parificazione fra una sostanza e l'altra: gli occhi sono una cisterna, $A = B$. È un costrutto che sta alla base della metafora, e appartiene – come direbbe Baudelaire – all'«universale analogia». Notevole è il fatto che il tedio, lo *spleen*, vada a scaricarsi oralmente negli occhi dell'amata. Lo *spleen*, in altri termini, be-

ve negli occhi, il che è un assurdo logico, che la logica poetica ignora, antiaristotelica com'è.

«*Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*» è la poesia della «Froide majesté de la femme stérile», fredda maestà della donna sterile, «Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants», in cui tutto è oro, acciaio, luce e diamanti. Un'emblematica freddezza, respingente e onnipotente, insensibile alle grida dell'«humaine souffrance», l'umana sofferenza. Le due terzine – come ha rilevato Pichois (1975, p. 888) – vedono la donna tendere a una sorta di «mineralizzazione», verso una Bellezza dominatrice ma non umana. Ma ben presto la donna scopre che in tal modo diventa un «astre inutile», un astro inutile.

Le serpent qui danse mette in scena una figura femminile opposta alla precedente. Scrive bene Muscetta: «Qui l'immagine si moltiplica in una linea lirica serpentina, a spirali che si allargano e si restringono. Onde il metro: quartine di ottosillabi e quinari che consentono ben altra libertà rispetto alla forma chiusa» (1984, p. 363). Famoso è il bacio finale: tutto verte sulla saliva, abbondante come un fiotto di ghiacciaio, che viene raccolto dalla bocca dell'amata, baciando la quale il poeta sente come un cielo liquido che dissemina il suo cuore di stelle. «Un ciel liquide qui parsème/D'étoiles mon cœur», un cielo liquido che dissemina di stelle il mio cuore. Il poeta è oralmente avido e fa l'esperienza di bere un cielo stellato. La bellezza della metafora: saliva = cielo stellato, fa dire a Colesanti che qui siamo in presenza di un'immagine «stupenda, originale, sensuale e celestiale ad un tempo» (1998, p. 110).

Une charogne è una poesia misteriosa nei suoi nessi logici, che si compiace un po' nell'orrido e si fa mistica alla fine. Dalla «carogna», col suo «putridume», «marciume», «liquame», «sozzura», «infezione», l'artista capta un'onda musicale, una lenta movenza, un ritmo, che poi offre alla sua compagna, futura «carogna», divorata dai «vermi», come «la forme et l'essence divine de mes amours décomposées». È l'esempio, eccezionale, di una «fleur» colta nel suo farsi, nel suo divenire: bellezza dal male. Poesia famosa sin dal suo primo apparire, Baudelaire ha confessato in seguito a Nadar che gli era «penoso passare per il Principe delle Carogne». Dal punto di vista psicoanalitico, si può dire che questa è la visione di un sadico, di un narcisista distruttivo, come dice Kernberg: la «mise à mort» dell'oggetto d'amore, in un conflitto di ambivalenza tanto grave quanto insanabile (si veda anche Wilhelm 1999). Tanto più distruttivo è questo narcisismo, in quanto segna il parallelo trionfo dell'Arte, edificata sopra un cumulo di morti, polo maniacale e giubilatorio che nega la posizione depressiva. (La donna amata è vista dopo la morte: «Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,/ A cette horrible infection»; «La vermine/

Qui vous mangera de baisers»). Si attenuerà solo dopo il 1857, quando il poeta va a cozzare con la realtà dell'Altro e dismette i panni del *dandy* a favore di un riconoscimento dell'alterità e della precarietà del mondo. Solo allora potrà elaborare il lutto per la morte dei suoi oggetti d'amore perduti o selvaggiamente attaccati. È precisamente quest'accesso alla posizione depressiva (Klein) che fa vedere la differenza fra le FdM del 1857 e del 1861. Chiariamo una volta per tutte che cosa vuol dire la Klein con posizione schizo-paranoide e posizione depressiva. La posizione schizo-paranoide è la fase più precoce dello sviluppo; è caratterizzata dal rapporto con oggetti parziali, dalla prevalenza della scissione nell'Io e nell'oggetto (oggetti buoni, da un lato, e oggetti cattivi, dall'altro, di cui ci si libera con una proiezione), e da angoscia paranoide che consiste nel ritorno dell'oggetto cattivo scisso e proiettato; l'angoscia viene dal timore che questi persecutori annientino l'Io e l'oggetto ideale. La posizione depressiva ha inizio quando il bambino riconosce la madre come oggetto intero. È una costellazione di rapporti con l'oggetto e di angosce caratterizzate dall'esperienza che il bambino fa di attaccare una madre amata in modo ambivalente e di perderla come oggetto interno ed esterno; questa posizione dà luogo a dolore, a colpa e a sentimenti di perdita. È da questa posizione che può aver luogo la riparazione, che è un'attività volta a restaurare un oggetto amato precedentemente attaccato e rovinato. Queste posizioni, come ha ben visto Bion, sussistono nell'adulto che transita dall'una all'altra in modo anche veloce.

De profundis clamavi è la risposta alla poesia precedente e alle sue fantasie di distruzione: ora il poeta invoca Dio (o la donna amata o la madre) e implora pietà, rispetto a un «Dasein» terribile in cui è caduto (la «caduta» ci fa pensare alla depressione, e in una seconda pubblicazione il sonetto si chiamava *Spleen*): un «gouffre obscur», un «univers morne à l'horizon plombé», dove aleggiano nella tenebra «l'horreur et le blasphème». Questo «abisso» è visitato per sei mesi da un «soleil sans chaleur» (ossimoro) e per altri sei mesi da un'implacabile «notte». «Un pays plus nu que la terre polaire», un paese più nudo della terra polare: ripete le notazioni sul sole e sul buio: nulla al mondo esiste di più orrendo della «froide cruauté de ce soleil de glace» (ossimoro), fredda crudeltà di questo sole di ghiaccio, e della notte immensa come il vecchio Caos. Ci si aspetterebbe nella terzina finale un atto di contrizione, invece il poeta, ancora inaridito, afferma di invidiare il «sommeil stupide» dei più vili animali, «tant l'écheveau du temps lentement se divise». Si noti nell'ultimo verso la lunghezza e la lentezza del tempo, tipiche del melanconico, enfatizzate dalle ricche allitterazioni: «TANT», «TEMPS», «LENTEMENT». Molto bene scrive Friedrich: «Baudelaire parla di se stesso nella misura in cui ha coscienza di

essere il sofferente della modernità» (1971, p. 38). Se si tiene presente che il vocabolo, frequentissimo in Baudelaire, «gouffre», etimologicamente si riferisce al greco «kolpos», utero, si comprendono molto bene le penetranti osservazioni di Antonin Artaud, che parla a proposito della poesia di Baudelaire di «orrifico dettame» e di capacità di «mantenersi nell'essere uterino della sofferenza» (*Lettere da Rodez*).

Si delinea molto bene il rapporto sadomasochistico con la donna amata-odiata nel *Vampire*. «Toi qui, comme un coup de couteau,/ Dans mon cœur plaintif es entrée», tu che sei entrata nel moi cuore piangente come un colpo di coltello (una ferita mortale, dunque), e, forte «comme un troupeau de démons», come un gregge di demoni, hai installato il tuo «letto» e il tuo «regno» nella mia mente «umiliata», mentre ti sono legato «comme le forçat à la chaîne»: «Maudite, maudite sois-tu!». Inutilmente pensa di ucciderla, perché la spada e il veleno gli dicono: «Tes baisers ressusciteraient/ Le cadavre de ton vampire». Giustamente ha osservato Charnet: «Quando non è il paradiso profumato di una felicità narcisistica, l'amore diventa l'inferno desolato di una reciproca distruzione. Il *duo* d'amore si trasforma in *duo* di odio. L'uomo non è più che lo schiavo martirizzato dall'oggetto del desiderio. La violenza della passione trasforma gli amanti in belve furiose» (1991, p. 54). Ma noi sappiamo ormai che tale è l'amore del melanconico. Joyce McDougall segnala che per quei legami in cui l'altro viene usato come una droga si potrebbe parlare di relazione di tossicodipendenza (1988, p. 54).

Stare, giacere con una donna e pensare a un'altra è un luogo comune della tradizione letteraria: «*Une nuit que j'étais près d'une affreuse juive*». Il rapporto con l'«affreuse juive» è malgrado tutto un rapporto di solidarietà (anche se si tratta di solidarietà nel negativo o nel male: il poeta non è forse un «cadavre étendu» accanto al «cadavere» di Sara), mentre l'essere di bellezza viene qualificato come «reine des cruelles», le sue pupille sono «froides» e l'estasi immaginata con lei lo è solo al condizionale passato. «Il sonetto mostra l'esitazione tra una relazione venale, ma carica di realtà, e una relazione idealizzata di cui percepisce subito i pericoli o il potere d'illusione» (Jackson 1999, p. 281).

La fantasia della morte di Jeanne ci viene incontro nel *Remords postume*. «Lorsque tu dormiras, ma belle ténébreuse,/ Au fond d'un monument en marbre noir,/ Et lorsque tu n'auras pour alcôve et manoir/ Qu'un caveau pluvieux et qu'une fosse creuse»⁶... insistenza del ritmo

⁶ «Quando, mia bella tenebrosa, dormirai/ In fondo a una tomba tutta marmo nero/ E dentro una cripta piovosa solo una fossa/ Scavata per tuo maniero avrai e per alcova» (trad. di C. Ortesta).

per tredici versi, d'un solo respiro sintattico, ad elaborare un'immagine del mondo interno concernente il desiderio della morte di Jeanne, nell'ambito di un rapporto di massima e irriducibile ambivalenza. Scrive con acume Pizzorusso: «Si osserva una prima, evidente analogia fra la "belle ténébreuse" e "marbre noir"; sembra che il monumento sia come il rivestimento della donna e prenda un'apparenza quasi carnale, non dissimile da quello di una maschera. Una seconda osservazione s'impone con uguale evidenza: tutto il sonetto annuncia e proclama il futuro ("Lorsque tu dormiras", "Lorsque tu n'auras" ecc.) che si situa al di fuori del tempo vissuto: il futuro della morte, del sonno eterno. C'è un rapporto fra l'evocazione della morte e l'immagine della "belle ténébreuse", poiché quell'ombra è l'ombra della morte: lo ricorda l'altra immagine di un oggetto malinconico e misterioso, il monumento costruito in marmo nero. Alle tenebre metaforiche corrisponde il nero del marmo e più ancora, forse, la tenebra che regna all'interno del monumento, nella cavità, nel profondo, dove dormirà un giorno la spoglia della donna. Spoglia a cui l'immaginazione poetica conserva la sua identità [...] Tutto qui è tenebra, negazione di una vita che appare solo nell'incubo, nell'ossessione, nel rimpianto» (Pizzorusso 1963, pp. 60-4).

Il gatto amato – in *Le chat* – evoca il «dangereux parfum», il pericoloso profumo della donna, il cui sguardo, «profond et froid, coupe et fend comme un dard». L'amore è un *Duellum* combattuto con le «unghie» e coi «denti»: «O fureur de nos cœurs murs par l'amour ulcérés!». L'amore è «gouffre» e «ce gouffre, c'est l'enfer», eternizzato dall'ardore dell'odio. Secondo Blin, «per Baudelaire, non ci si abbraccia che in modo «dannato», l'effusione è quella del sangue» (1948, p. 19).

In *Le balcon* il legame L («Love») di Bion domina incontrastato. È un oggetto totale e totalmente buono. Quasi un *unicum* delle FdM.

Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses,
O toi, tous mes plaisirs! o toi, tous mes devoirs!
Tu te rappelleras la beauté des caresses,
La douceur du foyer et le charme des soirs,
Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses!

Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon,
Et les soirs au balcon, voilés de vapeurs roses,
Que ton sein m'était doux! que ton cœur m'était bon!
Nous avons dit souvent d'impérissables choses
Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon.

Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées!
Que l'espace est profond! que le cœur est puissant!
En me penchant vers toi, reine des adorées,

Je croyais respirer le parfum de ton sang.
Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées!

La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison,
Et mes yeux dans le noir devinaient tes prunelles,
Et je buvais ton souffle, ô douceur! ô poison!
Et tes pieds s'endormaient dans mes mains fraternelles.
La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison.

Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses,
Et revis mon passé blotti dans tes genoux.
Car à quoi bon chercher tes beautés langoureuses
Ailleurs qu'en ton cher corps et qu'en ton cœur si doux?
Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses!

Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,
Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes,
Comme montent au ciel les soleils rajeunis
Après s'être lavés au fond des mers profondes?
— O serments! ô parfums! ô baisers infinis!

L'invocazione iniziale («Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses») giustappone due volti della donna. «Mère des souvenirs» è quella che permette di risalire verso il passato. Essa rinvia addirittura all'origine, al paradiso perduto della memoria, e non c'è da meravigliarsi se appare il volto della madre, originario per eccellenza. La donna è anche «maîtresse des maîtresses», la donna desiderabile e imperiosa, secondo il doppio senso del vocabolo «maîtresse». Già il verso 2 opera la scissione essenziale («O toi, tous mes plaisirs! O toi, tous mes devoirs!»): la sensualità da un lato, il rispetto dall'altro. Al rispetto quasi filiale rispondono la calma domestica («La douceur du foyer») e la bontà del cuore (versi 8 e 24). Dal lato della «maîtresse» sensuale si noteranno i termini «plaisir», «caresses», «beautés langoureuses», «cher corps», «baisers infinis». Si guardi ora al

* «Madre dei ricordi, tu signora delle amanti/ Ogni piacere in te risiede, in te ogni mio dovere!/ Ricorderai la bella età delle carezze/ Com'era dolce il fuoco e incantate le sere,/ Madre dei ricordi, tu signora delle amanti!// Le sere illuminate dalla brace ardente,/ E le sere al balcone, velato da vapori rosa/ Com'era dolce il tuo seno e tenero il tuo cuore!/ Spesso ci dicemmo cose imperiture/ Le sere illuminate dalla brace ardente./ Come son belli i soli nelle calde sere!/ E lo spazio è profondo! Possente il cuore!/ Chino su te, regina di tutte le adorate/ Credevo respirare il profumo del tuo sangue./ Come son belli i soli nelle calde sere!// La notte innalzava le sue cortine dense/ E con gli occhi intuitivo in quel nero le pupille tue/ Il tuo alito bevendo, mia dolcezza, o veleno!/ E nelle mie fraterne mani s'addormentavano i tuoi piedi./ La notte innalzava le sue cortine dense./ Conosco l'arte di evocare gli istanti felici/ Rannicchiato fra le tue ginocchia rividi il mio passato/ Ma perché cercare altrove la tua languida bellezza/ Fuori dal tuo caro corpo, dalla dolcezza del tuo cuore?/ Conosco l'arte di evocare gli istanti felici!// Giuramenti, profumi, baci infiniti/ Riaffioreranno da un baratro a noi vietato/ Come al cielo salgono i soli ringiovaniti/ Dopo essersi lavati negli abissi dei mari? — O giuramenti, profumi, baci infiniti» (trad. di C. Ortesta).

verso 24: «Ailleurs qu'en ton cher corps et qu'en ton cœur si doux». La dolcezza sensuale del seno evocata al verso 8 è ora attribuita al cuore (è il versante affettivo della nozione di dolcezza); inversamente il corpo, oggetto dei sensi, è qualificato da un aggettivo dell'affettività. Il parallelismo sintattico sottolinea che l'attrattiva dei sensi e la quiete morale sono indissociabili. La poesia esprime una pienezza di adorazione, come indica il vocativo «reine des adorées». Baudelaire giunge a un'idealizzazione che passa attraverso la conciliazione dei contrari.

Viene descritto un momento di grazia: «Nous avons dit souvent d'impérissables choses». Nel mirabile verso 14: «Je croyais respirer le parfum de ton sang», il simbolo dell'ardore vitale e nascosto, il sangue, è come vaporizzato dal «profumo». Così il poeta respira l'essenza stessa dell'amata: essenza dell'essere e essenza somatica. Nella quarta strofa, un'inquietante ambiguità s'insinua: la donna diventa invisibile nell'oscurità, s'immobilizza. Appare l'immagine disturbante del «muro» di tenebre. L'ossimoro «ô douceur! O poison!» mostra la perversione maligna che minaccia la comunione alla quale il poeta tuttavia aspira («Je buvais ton souffle»). Ma c'è di più. Nel verso «Et revis mon passé blotti dans tes genoux» non si sa chi è «blotti»: il poeta o il passato? Le due letture si sostengono e si completano a vicenda. Il poeta vive solo per se stesso («Il mio passato»), nell'attività della memoria. La presenza della donna accanto al poeta non ha altro ruolo se non quello di permettere la resurrezione immaginaria delle «minutes heureuses» di un tempo.

Attraverso il balcone mondo interno e mondo esterno comunicano: «Et les soirs au balcon, voilés de vapeurs roses». «L'ardeur du charbon» e le «chaudes soirées» istituiscono due forme d'intensità, luminosa e rosseggiante, e queste due sorgenti di «ardore» corrispondono a un clima di ardore sensuale. La poesia fa incrociare ricordi legati a diverse stagioni: fra i «vapori rosa» (l'autunno?), l'oro delle «calde serate» estive, il rosseggiare del «focolare» d'inverno s'instaura una potente armonia colorata. È la poesia della «stagione totale» (Jimenez).

Il poeta pratica l'arte di «évoquer les minutes heureuses»: bisogna pensare etimologicamente quest'arte di evocazione. «Evocare» in latino significa chiamare, chiamare fuori, chiamare alla luce l'anima dei defunti. Ricordiamo che Baudelaire definisce la poesia come «sorcellerie évocatoire», magia delle parole che rendono presenti realtà assenti. Si può allora affrontare la strofa finale sulla «rinascita». Questi «soleils rajeunis», «lavés au fond des mers profondes» non evocano albe banali: la ripetizione ciclica, suggerita dal plurale, fa di essi il simbolo di una vittoria sul tempo. Essi sono «lavati», cioè purificati, come possono esserlo gli eroi mitologici, dopo il passaggio attraverso la prova dell'ignoto o dell'oblio (Van Gennep

1981). Ugualmente la parola poetica trionfa sul tempo come testimonia l'ultimo verso isolato dal trattino iniziale: «– O serments! O parfums! O baisers infinis!». Si tratta di tre esclamative, proferite per riassumere la pienezza di antiche sere d'amore. La parola poetica si fa sentire in tutta la sua solennità (la tripla «ô»), fuori di ogni contingenza temporale. La sua risonanza è «infinita», a immagine dell'aggettivo che conclude la poesia.

Ancora una parola su «profond». L'aggettivo ricorre due volte nel corso di questa magnifica poesia, che si caratterizza per sua «profondità». Se al verso 12 troviamo «espace profond», vale a dire una profondità tutta spaziale, non così è per il verso 29, dove «mers profondes» si riferisce al rito purificatore del sole, che segna un ritmo circadiano, e quindi ha attinenza col tempo più che con lo spazio. Se guardiamo poi all'espressione «au fond», riconosciamo una terza occorrenza di «profond», dove significa tautologicamente nella profondità del mare profondo. La bellezza conturbante della poesia si affida al sigillo del rilievo quadridimensionale degli eventi e degli oggetti in relazione, vale a dire allo stato dinamico del mondo interno, mai stato così luminoso e sacrale per Baudelaire come in questo caso. Come abbiamo rilevato nel capitolo I, «profond» è il marchio della multidimensionalità della mente, dello spazio mentale, fatto di tre dimensioni spaziali, più una temporale, fino a conseguire la quadridimensionalità. Ora Baudelaire è uno dei rarissimi poeti occidentali che tratti in poesia, e anche in prosa, «volumi» quadridimensionali: un paragone già utilizzato è quello della pittura di Cézanne che, dopo la dissoluzione oggettuale compiuta dall'Impressionismo, riscopre il valore dei «volumi» multidimensionali secondo una geografia della mente. Così è anche per Baudelaire, il poeta della profondità e della melanconia.

Per Colesanti, *Le balcon* si svolge «nel passato, nel presente, nel futuro, per attingere all'assoluto, come fuori dallo spazio e dal tempo» (1998, p. 121). Per Jackson, le simmetrie di costruzione contrastano con la progressione della poesia che fa succedere la sera, la notte, l'alba, «in un movimento progrediente che, paradossalmente, riconduce il poeta (e il suo lettore) dal presente dell'interpellazione iniziale a un passato forse perduto: l'ultimo verso affermando tanto il ritorno quanto l'assenza del tempo delle promesse, dei profumi e dei baci infiniti» (1999, p. 283). Per Charney, «sullo sfondo tenebroso della violenza erotica, passano istanti di tenerezza che il poeta ricorda con struggente nostalgia» (199, p. 54). Si potrebbe dire che qui Baudelaire, a partire da una relazione con l'altro, procede al recupero di un profondo senso d'identità da costruire attraverso il ricordo. Scrive Grinberg che «il sentimento di identità è la risultante di un processo in cui interagiscono continuamente tre rapporti di integrazione, uno spaziale, uno temporale e un altro sociale o di gruppo. Il rapporto di

integrazione spaziale consiste nella relazione tra le varie parti del Sé tra loro, il che permette la differenziazione tra Sé e non-Sé; il rapporto di integrazione temporale è quello che stabilisce una continuità tra le varie rappresentazioni del Sé nel tempo; il rapporto di integrazione sociale mette in rapporto aspetti del Sé con aspetti degli oggetti attraverso i processi di identificazione proiettiva e introiettiva» (Grinberg 1976, pp. 25-6). Da un altro vertice si potrebbero sposare le parole di Di Benedetto, secondo cui «l'oggetto estetico, pur possedendo una ben percettibile coerenza formale, sembra scavalcare la logica asimmetrica e impregnarsi di simmetria [Matte Blanco 1981], il che gli dona una particolare ricchezza evocativa, di emozioni, fantasie, ricordi» (2000, p. 87).

Le possédé è una poesia dello *spleen*. Il sole si è coperto di un velo: il poeta invita la sua amata a tuffarsi nell'abisso della melanconia: «Et plonge tout entière au gouffre de l'Ennui». Quanto a lui, è posseduto dal demone: «O mon cher Belzébuth, je t'adore!». Scrive Richter che in questo sonetto «la realtà demoniaca coinvolge tutta la "creazione", tutto il mondo "ennuyé" dal cielo alla terra» (1995, p. 143).

Le fantôme è una serie o ghirlanda di quattro sonetti «scritti per Jeanne, una Jeanne non solo incupita e silenziosa, come era da anni, ma malata, paraplegica, ospedalizzata; e sono poesie affettuose, anche accurate e piene di pietà, non solo per la donna, ma anche di Baudelaire verso se stesso, che vive ormai questa vicenda, intensamente, di ricordi, di fantasmi, che cerca di risuscitare» (Colesanti 1998, p. 125). I. Ancora una realtà ossimorica («Noire et pourtant lumineuse», nera e tuttavia luminosa), ancora un'esperienza di profonda melanconia («Dans les caveaux d'insondable tristesse», nei sepolcri d'insondabile tristezza): «Je fais bouillir et je mange mon cœur», faccio bollire poi mangio il mio cuore. Baudelaire, col massimo di plasticità possibile, mostra il processo di aggressione dell'oggetto d'amore perduto, il quale, una volta introiettato, diventa parte dell'Io sicché il divorare è un autodivorarsi. II. Il profumo può richiamare il passato, è il veicolo del ricordo, è precisamente «Dans le présent le passé restauré», nel presente il passato restaurato; il richiamo alla «fouffure» rinvia a un ricordo primordiale d'infanzia, quando la madre era identificata attraverso la «fouffure». III. «Elle noyait/ Sa nudité voluptueusement/ Dans les baisers du satin et du linge», essa annegava la sua nudità voluttuosamente nei baci della seta e della biancheria. È la condensazione di un altro ricordo d'infanzia primordiale. IV. Dopo il bipolo buio/luce (I), passato/presente (II), contenente/contenuto (III) ecco quelli di memoria/oblio e di vita/morte: Baudelaire parla dell'amore come di una realtà ormai passata. «La Maladie et la Mort font des cendres/ De tout le feu qui pour nous flamboya», la malattia e la morte fanno cenere di tutto il fuoco

che per noi divampò; anche il Tempo cospira: «Noir assassin de la Vie et de l'Art/ Tu ne tueras jamais dans ma mémoire/ Celle qui fut mon plaisir et ma gloire!», nero assassino della vita e dell'arte, non ucciderai giammai dalla memoria colei che fu il mio piacere e la mia gloria.

«*Je te donne ces vers afin que si mon nom*», «Aborde heureusement aux époques lointaines», ti regalo questi versi affinché se il mio nome giungerà felicemente alle età lontane... Ma la figura femminile è ben diversa dalle precedenti: è un «être maudit» che calpesta «les stupides mortels», gli stupidi mortali, col suo piede leggero: una Bellezza «amara». Ricordiamo le parole di Freud a proposito del melanconico: «Non importa se l'oggetto viene danneggiato o annientato. Tale forma d'amore non si distingue quasi dall'odio». La cattiveria di Jeanne è una proiezione dell'odio di Baudelaire verso Jeanne stessa, che viene così dotata di tutte quelle caratteristiche negative che invece appartengono in proprio a lui.

Con *Semper eadem* siamo in un nuovo ciclo di poesie dedicate verosimilmente a Mme Sabatier, angelo e madre. È questa la poesia dove si trova la celebre espressione «vivre est un mal», cui risponde il nostro Leopardi con «A me la vita è male». L'amore qui si presenta sotto le forme di un «beau mensonge», quindi concerne – come avrebbe detto Winnicott – il «falso Sé», che incapsula il vero Sé, il Sé autentico. È questa la scelta della «malafede», avrebbe detto Sartre, che a Baudelaire ha consacrato un ingiusto e profondamente sbagliato libro nel 1947 a cui risponderà con virulenza Georges Bataille, in *La littérature et le mal*, 1957.

Tout entière mette in scena la nuova donna, non più oggetto parziale ma totale. È la grande sconfitta della scissione, si penetra nella posizione depressiva (Klein), in cui la madre è riconosciuta, nelle sue ambivalenze, come oggetto intero. «O métamorphose mystique/ De tous mes sens fondus en un!», o metamorfosi mistica di tutti i miei sensi fusi in uno.

«*Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire*» è la poesia in cui la tenezza ha suggerito forse il verso più bello di tutto il canzoniere: «Sa chair spirituelle a le parfum des Anges», la sua carne spirituale ha il profumo degli angeli. L'amata risponde con versi altrettanto mirabili, e caratterizzanti del nuovo statuto di questo amore angelico: «Je suis l'Ange gardien, la Muse et la Madone», sono l'angelo custode, la musa e la madonna.

In *Le flambeau vivant* vengono cantati gli occhi leggendariamente belli della donna-madonna: «Ils marchent devant moi, ces Yeux pleins de lumières», camminano innanzi a me questi occhi pieni di luce. La nuova donna amata conduce il poeta sulla strada della Bellezza: «Ils conduisent mes pas dans la route du Beau». E ancora gli occhi: «Charnants yeux, vous brillez de la clarté mystique», affascinanti occhi voi brillate della chiarezza mistica. Guardando al tono di queste poesie si può affermare che

una buona «imago» della madre costituisce un'armonizzazione del mondo interno e un maggior grado di fiducia, sicurezza e speranza nell'Io, che risulta così integrato. Per Ciompi (1994, p. 156), in un organismo sano, armonioso una buona integrazione del bipolo costitutivo, logico-affettivo, fa sì che gli aspetti contraddittori si confermino e si convalidano continuamente l'uno con l'altro. L'uomo integrato intimamente è in «accordo» col suo ambiente e, con maggior forza, con il più vicino partner.

In *Réversibilité* il poeta ricade nell'esperienza dello *spleen*. coi suoi «singhiozzi», «vergogna», «rimorsi», «noia», «vaghi terrori di notti terribili», «lacrime di fiele», «vendetta», «paura d'invecchiare», «ospedale livido», «esilio», sicché egli può dire, nella strofa finale, «mais de toi je n'implore, ange, que tes prières», ma da te, angelo, imploro solo preghiere. Scrive Pellegrin: «Il dualismo è ciò che Baudelaire ama o detesta, poco importa: ama e detesta, lo vive. Ora, esso costituisce il campo della reversibilità. Il pensiero analogico allevia le similitudini binarie nel momento stesso in cui le produce» (1988, p. 415). Si tratta di un punto assai importante, messo in luce anche da Mathieu: «Scrivere, per Baudelaire, vorrà dire far vivere nel linguaggio la tensione, esprimere la coscienza infelice della modernità e smentirla attraverso la perfezione della forma» (1972, p. 61). Ricordiamo ancora una volta che per Bonnefoy le FdM si caratterizzano per l'incontro di un «corpo ferito» con il «linguaggio immortale».

Ma ecco ritornare a gran forza il bipolo dell'ambivalenza in *Confession*, dove la donna, «claire et joyeuse ainsi qu'une fanfare», chiara e gioiosa come una fanfara, può anche apparire «Comme une enfant chétive, horrible, sombre, immonde», come una bambina meschina, orribile, cupa, immonda: tutto può scindersi, frammentarsi, «amore e bellezza». A un'esperienza complessa apre *Aube spirituelle*, dove la «cara dea», «Etre lucide et pur», dischiude per il poeta «Des Cieux Spirituels l'inaccessible azur», l'inaccessibile azzurro dei cieli spirituali, non senza che il cielo attiri come il «gouffre», non senza che l'«idéal» stesso appaia come «rongeur»; ma infine, «Dans la brute assoupie un ange se réveille», dal bruto assopito un angelo si ridesta. È il passaggio dalla posizione schizo-paranoide alla posizione depressiva (Klein): le «immagini soccorritrici» giungono a far scorgere nella sua interezza l'oggetto buono degradato e umiliato, e ora in procinto di essere restaurato, riparato.

E così siamo a una delle più virtuosistiche riuscite di Baudelaire, che usa la struttura del malese «pantoum», in un intreccio di versi e di ripetizioni che dà la vertigine: *Harmonie du soir*. La prima strofa, a partire dai motivi del fiore e del valzer, evoca l'atmosfera della sera fatta di ebbrezza sensuale («Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir», i suoni e i profumi girano nell'aria della sera) e di tristezza («Valse mélancolique», valzer me-

lanconico). La seconda strofa riprende ai versi 5 e 7 i versi 2 e 4 della strofa precedente, e dunque il motivo dei fiori e del valzer. Ma i due nuovi versi vengono ad approfondire e prolungare la tonalità melanconica della prima strofa attraverso l'evocazione del «violon [qui] frémit comme un cœur qu'on afflige», violino che fremito come un cuore che si affligge, e del «ciel triste et beau comme un grand reposoir», cielo triste e bello come un gran ripositorio. Nella terza strofa la tristezza si trasforma in una vera e propria angoscia, come mostrano la paura del «néant vaste et noir», il nulla vasto e nero, e l'immagine drammatica del «soleil [qui] s'est noyé dans son sang qui se fige», sole che s'è annegato nel proprio sangue che si coagula. Infine l'ultima strofa viene ad opporre agli elementi drammatici della strofa precedente un contrappunto rassicurante e luminoso: il ricordo («Ton souvenir en moi luit comme un ostensorio», il tuo ricordo in me riluce come un ostensorio). Alle tenebre dell'angoscia, della morte del sole succede la presenza di una luce internalizzata («en moi»). Nota Colesanti che «il tutto è come sospeso, in un clima di attesa e di presenza assieme, vaporoso e assorto, solenne, rituale, come nello svolgersi di una cerimonia liturgica» (1998, p. 140). Il clima religioso di questa poesia richiama una religione laica, un tenere unito, unire insieme (*religere*), in una restaurazione e venerazione del proprio mondo interno e dei suoi sacri abitatori (Mancia 1987).

Nel viaggio baudelairiano attraverso lo *spleen* e l'*Idéal*, incontriamo *Le flacon*: questa poesia che, secondo Baudelaire, apparterrebbe anch'essa al ciclo delle poesie scritte per Mme Sabatier, ne costituisce in qualche modo il polo negativo. Non è forse un rovesciamento dell'idealismo esacerbato dei testi precedenti? Posto sotto il segno della «reversibilità», esso sostituisce alla relazione di devozione ammirativa, un'aggressione dispregiativa tanto più crudele in quanto comprende l'aggressore stesso. Questi si reifica letteralmente sotto i nostri occhi in un oggetto «décrépit, poudreux, sale, abject, visqueux, fêlé», decrepito, polveroso, sporco, abietto, viscoso, incrinato, in cui si può vedere benissimo una figura dell'alienazione che Baudelaire sentì in relazione a una società che lo riduceva allo statuto di oggetto inutile. Se *Le flacon* è anch'esso una poesia del ricordo, lo è esclusivamente nel senso di una memoria disforica, che sembra conoscere solo una dimensione d'avvenire incentrata sulla morte (vedi la «chrysalide funèbre» e il risveglio di Lazzaro in quanto «cadavre spectral» di un «vieil amour sépulcral»). Si ritrova in questa poesia la tonalità provocatoria della *Charogne*, ma in un modo che accentua l'ambivalenza dei sentimenti del poeta nei confronti della donna interpellata, apostrofata nell'ultima quartina tramite due ossimori («Aimable pestilence», «la vie et la mort de mon cœur») e un'antitesi («Poison préparé par les anges»), (Jackson 1999, p. 289).

Ispirato all'amore per Marie Daubrun (si apre un nuovo ciclo), *Le poison* è «simmetricamente semplice nella sua struttura» (Colesanti): due «paradisi artificiali» come il vino e l'oppio (che «approfondit le temps», nuova acquisizione patente di «profond» come marchio di un'espansione temporale, mentre al solito è spaziale o spazio-temporale) non valgono gli occhi verdi dell'amata e la sua «salive qui mord», saliva che morde. Ma così il poeta la trascina «sur les rives de la mort», sulle rive della morte. Lo *spleen* è la rovina, la distruzione, la messa a morte degli oggetti buoni che popolano il mondo interno, e che solo un gesto riparatore ricondurrà in vita (Klein).

In *Ciel brouillé* troviamo uno «spirito dormiente» che non può assumere o riassumere il controllo della psiche. «“Les nerfs trop éveillés” producono una tensione incontenibile, che distrugge il controllo razionale e determina un'esplosione, il pianto, non precisamente in rapporto con la causa occasionale. Siamo qui di fronte a uno squilibrio, a un gioco di eccitazioni e di tensioni: appare il motivo dell'isteria» (Pizzorusso 1976, p. 93). E il poeta non può trattenersi dal definire la nuova amata, fin da subito, «femme dangereuse», donna pericolosa.

Le chat è interessante solo perché porta nuovi materiali alla fenomenologia di «profond». La «voce» del gatto è «riche et profonde»; e risuona «dans mon fond le plus ténébreux». Sembrano immagini tratte dai grandi studi su Poe, dalla sua narrativa sinistra e terribile, e dal lessico delle sue traduzioni. In mancanza di marche temporali ci limiteremo ad affermare che qui «profond» rinvia a un mondo abissale, tenebroso, come l'«unité profonde» di *Correspondances*. Un volume senz'altro tridimensionale, tanto più che il gatto «Dans ma cervelle se promène», nel suo spazio mentale passeggia il gatto. Realtà «in volume», quasi surreale, se non fosse per un accento dilatato anche a livello spaziale. Una presenza fantomatica, che stimola la fantasia del poeta, in vena di vertiginose immagini.

Le beau navire mette in scena una donna che colpisce per il suo seno trionfante: «Ta gorge triomphante est une belle armoire», «pleine de bonnes choses»: è di volumi imbricati che qui il poeta ci parla, il seno è un armadio, pieno di buone cose. E siamo al centro esatto della composizione. Qui Baudelaire ha un'intuizione geniale: s'interroga non solo sulla superficie esterna della madre, ma sulle buone cose, sui misteri, sui segreti del seno buono, visto come contenitore (Bion). Il cosiddetto conflitto estetico è definito da Meltzer nei termini di un impatto emozionale intensissimo – nel bambino piccolo – tra l'aspetto esteriore affascinante della madre, bella, ricca di latte, di sguardi, d'amore, e l'oscuro suo mondo interno, enigmatico, che deve essere lentamente costruito attraverso una immaginazione «creativa».

L'invitation au voyage è uno dei capolavori delle FdM, dal lato della «tendresse». Un oggetto buono, un soggetto sollecito al benessere del suo oggetto d'amore. «Mon enfant, ma sœur,/ Songe à la douceur/ D'aller là-bas vivre ensemble!», mia bambina, mia sorella, pensa alla dolcezza di andare laggiù a vivere insieme. Evasione, sogno. «Là-bas» resta vago, ma la «douceur d'aller» si fa tentante, per dimenticare il tedio del quotidiano. L'accento è posto non sul viaggio in sé, ma sul sogno che se ne può fare: sogno di partenza, sogno di fusione («Mon» dice Io; «songe» dice tu; «ensemble» dice noi). Il movimento è centrifugo, perché l'ordine delle parole mima l'allontanamento dall'«ici» verso l'«ailleurs» sognato. È da sottolineare il tono: tono intimo, calmo che Baudelaire impiega spesso, anche a proposito di se stesso («Sois sage, ô ma douleur!»; «Contemple-les, mon âme»). Si tratta proprio d'invito, e non d'ingiunzione: il poeta chiama, stimola delicatamente, tenta d'incantare l'amata per l'evocazione del luogo dove la invita. Dolcezza, sussurro, segnati dai vocaboli impiegati (egli la denomina «enfant», «sœur», perché è all'anima che si rivolge, all'anima sorella giustamente) e sottolineati dalla ripresa incantatoria delle sonorità («mon ENFANT»/«ENSEMBLE»; «Sœur»/«Songe»/«DOUCEUR»). Sulla magia dei suoni ha scritto parole profonde Eliot: «Ciò che chiamo "fantasia acustica" è una sensibilità per la sillaba e per il ritmo che penetra assai più a fondo rispetto ai piani coscienti del pensiero. Penetra sino alle origini primigenie e obliate, torna alla sorgente prima, e riporta indietro qualcosa». Il punto esclamativo lascia per un attimo sognare questa dolcezza del sogno; ma non interrompe la frase: il programma del «vivre ensemble» va a compiere il movimento dell'invito. Poi c'è il «refrain», ripreso tre volte: «Là, tout n'est qu'ordre et beauté,/ Luxe, calme et volupté», là tutto è ordine e bellezza, lusso, calma e voluttà. Il poeta dice «là» e non «là-bas», come se vedesse già questo mondo ideale. Parla al presente: questo paese esiste dunque e sembra accessibile fin d'ora. È il paese della totalità, del definitivo: vi si trova «tutto» quel che si può sognare, e i cinque sostantivi che lo costituiscono, concentrati dall'assenza di articolo, producono un effetto raro di compattezza e di pienezza. Correlativamente, la negazione restrittiva elimina tutto il resto: il caso, l'orrore, la miseria, la noia, il dolore, tutte le cose che sono legate alla realtà della vita in questo mondo, e che costituiscono il male o l'infelicità del poeta. Così il paese ideale che Baudelaire sogna e vuol far sognare è agli antipodi della sua esperienza quotidiana, del suo *spleen*, della vertigine degli «abissi amari» che lo abitano giorno e notte. Il ritmo calmo e misurato del «refrain» conferma i suoi significati. Tutte le parole sono accentate. Il lettore è condotto ad articolare ogni sillaba in tutta la sua pienezza sonora. Alcune assonanze e allitterazioni rafforzano ancor di più l'armonia dell'insieme (dentali al pri-

mo verso, liquide al secondo, abbondanza di vocali «o» e «è»). È raro trovare versi altrettanto densi, in cui la sostanza sonora materializzi l'evocazione delle parole-essenza. Il luogo ideale sembra essersi incarnato.

È ancora una morte d'amore («Vivre et mourir») nel paesaggio fusionale: «Ciel brouillés», «soleils mouillés», regressione al sonno («Le monde s'endort») e al grembo materno («Tout y parlerait/ A l'âme en secret/ Sa douce langue natale»), tutto parlerebbe all'anima in segreto la sua dolce lingua materna); la sillaba poetica sembra realizzare questa fusione attraverso la ripetizione dei medesimi suoni. Mai, né prima né dopo, Baudelaire vorrà ripetere questo esperimento linguistico seducente e ammalianti: la ricerca della parola materna parlata da questo mirabile capolavoro. Si pensi alla lingua edenica del «pappo e il dindi» di Dante, o alle profondità abissali del «petèl» di Zanzotto. Ripetiamo con Meltzer l'estetica della madre e del bambino: «All'inizio c'era l'oggetto estetico; e l'oggetto estetico era il seno; e il seno era il mondo» (1989, p. 39). Si può anche riprendere l'espressione di un freudiano come Musatti, che dice: «All'inizio non c'era il Verbo, ma l'Affettività». Particolarmente pertinenti ci sembrano qui le parole di Di Benedetto: «La poesia restituisce alla parola il mistero e la profondità di senso della sua origine. Suo obiettivo è quello di rigenerare il linguaggio, riconducendolo al luogo mitico della sua nascita, laddove gli elementi che lo compongono ridivengono suscettibili di tutte le significazioni possibili» (2000, p. 61). (Per una lettura interlineare del componimento, si rimanda a Cacciavillani 2005, pp. 77-82).

Ancora l'esperienza dello *spleen* in *L'irréparable*. Al centro esatto di questa lunga e farragginosa poesia, scoccano le immagini più potenti dello *spleen* baudelairiano: «Peut-on illuminer un ciel bourbeux et noir?/ Peut-on déchirer des ténèbres/ Plus denses que la poix, sans matin et sans soir,/ Sans astres, sans éclairs funèbres?/ Peut-on illuminer un ciel bourbeux et noir?»*. Siamo immessi, dopo il sogno lievissimo dell'*Invitation au voyage*, in un clima di spossante tristezza, di disperazione colpevole, di morte della speranza. È la depressione congelata di Baudelaire, la sua visione dell'umana condizione. «Le Diable a tout éteint aux carreaux de l'Auberge!», il diavolo ha spento tutto alle finestre della locanda. «L'irréparable ronge avec sa dent maudite», l'irreparabile rode col suo dente maledetto. Tutti gli oggetti buoni sono svaniti nel nulla, è rimasto solo il Rimorso («vecchio nemico»), il Diavolo, l'irrimediabile, un cielo d'Inferno, Satana. La Speranza è stata spazzata via, non resta che l'improbabile attesa dell'«Etre aux ailes de gaze», l'essere

* «Un cielo di nera melma si può illuminarlo?/ Si squarcerebbe tenebra più densa/ Della pece, senz'alba né sera,/ Privata d'astri e di funebri lampi?/ Un cielo di nera melma si può illuminarlo?» (trad. di C. Ortesta).

dalle ali di garza, ma il cuore del poeta è un luogo dove «s'aspetta sempre e sempre invano».

In *Causeurie* la situazione è ancora più grave. Sin dal *Masque* «un male misterioso corrode la vita. Senza la violenza della morte nel cuore stesso dell'esistenza, non c'è per Baudelaire poesia che valga veramente» (Char-net 1991, p. 68). La poesia si apre con uno slancio lirico impressionante per bellezza e fantasia: «Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose!», siete un bel cielo d'autunno, chiaro e rosa. Ma il secondo verso è già significativo del male che corrode il poeta: «Mais la tristesse en moi monte comme la mer», ma la tristezza in me sale come il mare. Si arriva ad un problema di morte: «Ne cherchez plus mon cœur; les bêtes l'ont mangé», non cercate più il mio cuore, le bestie lo hanno mangiato. Scrive benissimo Liu: «Il poeta cerca e trova, nell'amore di una donna, solo il proprio desiderio di pace, la sua voglia di quiete, il suo bisogno d'idolatria. Qui la donna serve tutt'al più di pretesto all'esercizio della sua fantasticheria da cui trae il sole o l'ombra a seconda della gioia o del dolore del momento» (2003, p. 798). Da notare, nel primo verso, l'uso della cosiddetta metafora paleologica, che abbiamo più volte incontrato, in cui un oggetto A viene parificato con un oggetto B:A = B. Tipico del pensiero degli schizofrenici, secondo lo psichiatra Arieti (1969 e 1979), è un'infrazione gravissima al principio d'identità e di non-contraddizione di Aristotele, su cui si fonda tutto il pensiero occidentale.

Chant d'automne è un dittico di poesie ben distinte. Esaminiamo il primo pannello. È la poesia del congedo, del commiato: «Adieu, vive clarté de nos étés trop courts», addio viva chiarezza delle nostre estati troppo brevi. È un luminoso omaggio e l'esclamativa celebrazione di una stagione perduta. Ogni perdita presuppone il problema del lutto. Ora, Baudelaire non è in grado di elaborare il lutto: è afferrato dall'angoscia della perdita e da lì non si smuove. Tant'è vero che il commiato all'estate è subito collegato a un problema di morte: «Chocs funèbres», colpi funebri. Benjamin (1979) ha osservato che Baudelaire è il poeta dello shock e delle strategie messe in atto contro lo shock dei tempi moderni, l'apogeo del capitalismo. «Tout l'hiver va rentrer dans mon être», tutto l'inverno rientra nel mio cuore. Introiezione. Qui il sistema degli shock si dà sotto forma di correlati oggettivi che descrivono eventi normali che il poeta legge come segni del suo mondo interno quadridimensionale. Il primo shock viene dato dal rumore della legna tagliata: «J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres/ Le bois retentissant sur le pavé des cours», sento già cadere con dei colpi funebri la legna che batte sul selciato dei cortili. Contemporaneamente, avviene un'altra introiezione di «bad objects» a caratterizzare lo stato di *spleen*: «Collera, odio, brividi, orrore, fatica dura e forzata». Seguono due

ossimori che mostrano a livello somatico e cosmico gli effetti dello shock: «Et comme le soleil dans son enfer polaire,/ Mon cœur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé», e come il sole nel suo inferno polare, il mio cuore non sarà più che un blocco rosso e ghiacciato. Con la sua sensibilità esacerbata, il poeta dice: «J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe», ascolto fremendo ogni ceppo che cade. Forse si sta costruendo un patibolo. Subito dopo egli si identifica con la torre di un castello e gli sembra di soccombere ai pesanti e infaticabili «colpi» d'ariete. Sulla linea delle associazioni, egli collega questo fatto alla costruzione di una «bara»: «Pour qui?» Forse per lui. La poesia si conclude con una ripresa dei versi iniziali: «C'était hier l'été; voici l'automne!» E come aveva associato il tema del commiato con un problema di morte, così avviene anche qui: questo rumore misterioso, questa serie di shock sono come l'eco di un «trapasso» (di una «partenza»).

Il secondo pannello è più sbrigativo. Parte dalla constatazione di una morte minacciata: «La tombe attend; elle est avide!», la tomba attende, è avida. Da qui l'invocazione alla donna amata: «Et pourtant aimez-moi, tendre cœur! Soyez mère», e tuttavia amatemi tenero cuore, siate madre. È la ricerca sempiterna della figura materna, direbbe Emmanuel, in una regressione infantile che non ha imbarazzi.

A *une Madone* conclude il ciclo di poesie consacrato a Marie Daubrun, ed è una poesia terribile, che si chiude con atto di sangue. Il poeta finge di costruire nel suo mondo interno capiente un altare all'amata («Reine victorieuse et féconde en rachats», regina vittoriosa e feconda in riscatti); ma alla fine sceglie di gustare la «volupté noire» piantando i sette coltelli corrispondenti ai sette peccati capitali nel cuore dell'amata-odiata: «Dans ton cœur pantelant,/ Dans ton cœur sanglotant, dans ton cœur ruisselant», nel tuo cuore palpitante, nel tuo cuore singhiozzante, nel tuo cuore sanguinante. Perversamente, quanto più la donna è idealizzata tanto più viene sadicamente aggredita, profanata e uccisa. Nota Jackson che «l'erotizzazione della Madonna prende dapprima un aspetto masochista, poi un aspetto sadico» (1999, p. 294).

Le FdM procedono così per similarità e antitesi. In *Chanson d'après-midi* la situazione è completamente rovesciata («Mon âme par toi guérie», la mia anima da te guarita), e la poesia culmina in un ossimoro giubilante: «Explosion de chaleur/ Dans ma noire Sibérie!», esplosione di caldo nella mia nera Siberia. Ugualmente ossimorica è *Sisina*, che «a l'âme charitable autant que meurtrière», ha l'anima caritatevole come pure assassina.

In *Moesta et errabunda* troviamo il verso forse più celebre di tutte le FdM: «Et le vert paradis des amours enfantines», il verde paradiso degli amori fanciulli. La poesia esordisce con un invito al viaggio alla donna amata, in modo affannoso e angosciato: «Loin de ce noir océan de l'im-

monde cité/ Vers un autre océan où la splendeur éclate», lontano da questo nero oceano dell'immonda città, verso un altro oceano in cui lo splendore sfavilla. È un vero e proprio grido d'insofferenza: «Loin! Loin! Ici la boue est faite de nos pleurs!», lontano, lontano, qui il fango è impastato ai nostri pianti. Fortissimo è il senso del «Dasein», della situazione esistenziale tremenda nel qui e ora. Vista l'impossibilità di una partenza reale, il poeta cerca di resuscitare «immagini soccorritrici» (Klein) tratte dall'infanzia felice. E qui si colloca il verso citato sopra. Ma troviamo un altro verso mirabile: «Les violons vibrant derrière les collines», i violini vibranti dietro le colline. Il verso sembra suggerire che la fonte della gioia e della bellezza è celata alla vista: sta «dietro le colline», si sente ma non si vede. E forse la preziosità consiste in questa enigmaticità della sorgente musicale, percettibile eppure invisibile, presente eppure assente. Ecco allora che il vero bipolo nucleare risiede nell'opposizione presenza/assenza, propria della parola poetica, che è l'assenza, rappresentata, dell'oggetto.

Le revenant è un sonetto in ottsillabi «d'ispirazione macabra e cinica. Bisogna forse vedere in questa poesia il rovesciamento sadico ed esteriorizzato delle aggressioni di cui Baudelaire è stato oggetto nei suoi incubi. Il fatto che l'aggressore si presenti come un "fantasma", cioè un morto, definisce il prezzo pagato per sostenere un tale rovesciamento» (Jackson 1999, p. 298). «Sur ta vie et sur ta jeunesse,/ Moi, je veux régner avec l'effroi», sulla tua vita e sulla tua giovinezza io voglio regnare con lo spavento. Nella *Vie antérieure* il poeta aveva accennato al «secret douloureux qui me faisait languir»; in *L'homme et la mer* aveva eguagliato l'Io e il mare perchè erano «ténébreux et secrets», e sapevano celare i loro profondi «secrets»; qui Baudelaire richiama il suo «secret infernal», «sa noire légende avec la flamme écrite», la sua nera leggenda scritta col fuoco. S'intravede una risposta se si presta attenzione al fatto che «Amour» corrisponde a «Crime, horreur et folie», crimine, orrore e follia, in un'ambivalenza tragica e catastrofica pari solo a quella dell'*Hymne à la beauté*.

Alla violenza succede un momento di tregua, una pausa, costruita sul motivo, caro a Vigny, della lacrima rappresa e conservata dal poeta: ed è splendida l'immagine della donna amata morente di piacere, di cui il poeta intuisce la traiettoria dello sguardo: «Et promène ses yeux sur les visions blanches/ Qui montent dans l'azur comme des floraisons», e conduce i suoi occhi sulle visioni bianche che salgono nell'azzurro come fioriture (*Tristesses de la lune*). Ma si approssima l'onda nera dello *spleen*: se *La pipe* culla l'anima del poeta, e gli *Hiboux* meditano immobili, nei *Chats* (bilanciati, armonici, bipartiti e sdoppiati continuamente, come hanno mostrato nella loro lettura leggendaria Jakobson e Lévi-Strauss) filtra già l'immagine del male di vivere («Ils cherchent le silence et l'horreur des

ténèbres», cercano il silenzio e l'orrore delle tenebre), come pure nella *Musique*: «D'autres fois, calme plat, grand miroir de mon désespoir», altre volte calma piatta, grande specchio della mia disperazione.

«La malattia mortale che contamina a poco a poco tutta la poesia baudelairiana s'incarna nell'esperienza-limite dello *spleen*. Il cimitero sta al centro di una geografia melanconica. La scrittura dell'incubo attraversa la scrittura dello *spleen*. Il freddo e la pioggia simboleggiano il clima mentale di questa parola liquefatta dalla melanconia in cui morti-viventi "discutono sinistramente dei loro amori defunti"» (Charnet 1991, p. 68). Persecuzione e angoscia, depersonalizzazione, derealizzazione: con le parole di Laing: «L'Io elabora un senso generale di immiserimento interiore, che si esprime dicendo che la propria vita interiore è vuota, fredda, arida, impotente, desolata, inutile, morta» (Laing 1969, p. 68). E, appunto, nella *Gravure fantastique* nessun elemento positivo contrasta più l'immagine allegorica della Morte (uno scheletro a cavallo) e del «cimetière immense et froid, sans horizon», cimitero immenso e freddo senza orizzonte (Binswanger e la sua *Daseinsanalyse*, poi da noi Cargnello hanno parlato in questi termini di orizzontalità: «L'umana presenza è per quanto e in quanto si muove e si dispiega. I due sensi fondamentali dell'umana presenza (nel suo a priori essere-nel-mondo) sono l'orizzontalità e la verticalità», Cargnello 1977, p. 133. Husserl postula che l'uomo, aprendosi al mondo, incontra, immancabilmente, una «struttura d'orizzonte», che governa non solo la percezione dello spazio, ma anche la «coscienza intima del tempo», 1995). Se nel *Mort joyeux* il solo voto è quello di dormire («Et dormir dans l'oubli comme un requin dans l'onde», dormire nell'oblio come uno squalo nell'onda, essendo lo squalo presenza terribile e aggressiva), Baudelaire è identificato con il corpo morto («Une carcasse immonde», «Ce vieux corps sans âme et mort parmi les morts», un carcassa immonda, questo vecchio corpo senza anima e morto fra i morti), in compagnia dei vermi («O vers, noirs compagnons sans oreilles et sans yeux», vermi, neri compagni senza orecchie e senza occhi). In un progetto di prefazione alle FdM, Baudelaire scrive: «Ne rien savoir, ne rien enseigner, ne rien vouloir, ne rien sentir, dormir et encore dormir, tel est aujourd'hui mon unique vœu. Vœu infâme et dégoûtant, mais sincère»⁹.

Il sentimento di perdita di vitalità all'infinito è descritto in modo esemplare nel *Tonneau de la haine* sotto forma di barile bucato (l'Io che non trattiene più niente): «Le Démon fait des trous secrets à ces abîmes», il demonio fa segretamente dei buchi in questi abissi; non è solo il vino che

⁹ «Non saper niente, non insegnar niente, non voler niente, non sentir niente, dormire e ancora dormire, questo è ora il mio unico desiderio. Adesiderio infame e disgustoso, ma sincero».

fuoriesce, ma anche il «sangue» (principio di vita) e le «lacrime» (principio di *pathos*). Per Melanie Klein il «seno buono» è il prototipo della bontà della madre, della sua pazienza, generosità e creatività: è il fondamento della speranza, della fiducia e della bontà. Il bambino (che sussiste in ogni adulto) è ostacolato nel costruire il seno buono quando la gratificazione di cui è privato viene vissuta come qualcosa che il seno frustrante tiene per sé. L'invidia è la rabbia e l'odio, perché la madre possiede qualcosa che desideriamo e di cui essa gode: l'invidia mira a portarla via o a distruggerla. L'invidia mina l'amore e la gratitudine, ed è espressione di impulsi distruttivi. Le frustrazioni rafforzano l'innato conflitto tra le pulsioni di vita e le pulsioni di morte. L'odio è la più pura forma di invidia distruttiva, la vendetta ne è il corollario. Qui Baudelaire chiama quest'odio Demonio (per il concetto di introiezione dell'odio, si veda Jackson, *L'économie de la haine*, 1989, pp. 149-59).

Scrivo Colesanti a proposito della *Cloche fêlée*: «Il titolo del sonetto indica già un'«incrinatura», che sarà sempre più profonda nel blocco delle quattro poesie successive, tutte intitolate *Spleen* (che era del resto anche il primo titolo dato a questo sonetto). Qui, almeno nelle quartine, affiorano ancora residui positivi, ci sono ancora sensazioni, sia pure agrodolci («Il est amer et doux»), di intimità, di raccoglimento, di nostalgia; ci sono immagini di vita (il fuoco che palpita e fuma), di armonia (il canto del «carillon»), di forza («Gosier vigoureux»), di salute («Alerte et bien portante»), di fede e di fedeltà» (1998, p. 189). A partire dall'«incrinatura» dell'anima del poeta, tutto è morte: «Le rôle épais d'un blessé qu'on oublie/ Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts,/ Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts»¹². È il vero stato di *spleen*, un autentico «requiem» (Rincé 1994) di tutti i desideri e di tutte le speranze di un genio sottomesso e come impaurito. Jackson sottolinea l'estrema plasticità di questi versi, soprattutto l'immagine del ferito che muore fra «immensi sforzi» e d'altra parte immobilizzato (1999, p. 302).

Affrontiamo ora il primo *Spleen*. Ci affidiamo alla lettura sintetica ma efficace di Jackson: «Come ha mostrato Brombert, la nozione di *spleen* va qui a braccetto con una certa tendenza alla depersonalizzazione che si traduce col fatto che la sola indicazione diretta di soggettività è l'aggettivo possessivo del verso 5: «Mon chat». Più che di melanconia, nel senso romantico e poetico del termine, si tratta di una poesia della malattia (o del freddo) e della morte, i cui diversi emblemi formano delle serie concatenate: dal lato della malattia e del freddo, si rilevano «Pluviôse», il corpo «mai-

¹² «Somigli al faticoso rantolo d'un ferito abbandonato/ Sulla riva d'un lago di sangue, sotto un cumulo di morti, / che tra immensi sforzi spira senza potersi muovere» (trad. di C. Ortesta).

gre et galeux” del gatto, la freddezza del fantasma, il raffreddore della pendola e lo stato di idropisia della vecchia; dal lato della morte, l’urna, la mortalità (che, va notato, è deversata sui quartieri e non sul cimitero), il fantasma, gli “amours défunts” (Jackson 1999, p. 302). In una serie di aggettivi qualificativi riassume il sonetto Colesanti: «Tutto è funereo, brumoso, malato, inquieto, freddoloso, triste, lamentoso, fumoso, raffreddato, sporco, puzzolente, fatale, vecchio, in un’atmosfera spettrale» (1998, p. 190).

Il secondo *Spleen* è più complesso. Per commentare questa poesia, cediamo subito la parola alla sensibilità lucida di Colesanti (*ibid.*, pp. 191-2): «Qui lo *spleen* è interiorizzato, in immagini, in metafore strettamente condizionate dal verso iniziale: “J’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans”, che esprime un senso di stanchezza, di fastidio, una coscienza satura di memoria e di esperienza. L’accumulo simbolico del tempo sta a indicare il peso, la quantità dei ricordi; e i ricordi, anche nel piacere insito nella loro stessa natura, belli o brutti che siano, significano esperienza, conoscenza della vita, del tempo che passa, irrevocabile, sono spesso l’“agrodolce” termine di paragone del presente, cui tolgono illusioni e miraggi per il futuro con il senso del “finito” che esprimono. Per altro verso, danno il senso della ripetizione, della quotidianità, della stessa “noia” dell’esistenza. Baudelaire proietta dall’interno questi sentimenti, ed anche sensazioni fisiche, in cinque immagini metaforiche, che esprimono tutte un senso di staticità, di monotonia, di vecchio, di avvizzito, di defunto, di inutilizzabile, di pietrificato, senza che mai un segno di vita, o di speranza di vita, venga a ridestare la sua “curiosità” (e la conclusione scaturisce proprio da questa “assenza” di vita). Dapprima è il cassettoncino ingombro di “mille” oggetti superflui, superati, e ch’egli paragona al suo cervello, come a una piramide, a un’immensa cavità, a una fossa comune; quindi il cimitero stesso, ma desolato e aborrito dalla luna, poi il vecchio “boudoir” settecentesco, dove tutto quel che “giace”, alla rinfusa, sa di chiuso, di abbandonato, di “démodé”, e solo scialbi pastelli, pallidi quadri di Boucher, riescono a emanare il “profumo” del passato (o è un’allegoria di amori defunti); poi ancora – e qui Baudelaire cambia una prima volta di registro metaforico – le lunghe, faticose giornate invernali, in cui la noia sembra infinita, immortale (e qui l’“ennui” balza in primo piano, dà senso a quanto detto prima, e prelude alla conclusione); infine – e si cambia ancora di registro – la pietrificazione, in un paesaggio desertico e mitico, e in sostanza surreale, e che sembra annullare ogni traccia di sensibilità, di interesse. Ma anche la versificazione, lenta, cadenzata, e come prolungata all’inizio (si ricordino le prime quattro rime, tutte con suoni nasali), concorre all’effetto di stagnazione, di immobilità, di monotonia, di morte che esprime questa poesia, forse la più bella dei quattro *Spleen*)». Per Starobinski, come ricorda Jackson, c’è legame fra

l'abbondanza di immagini con sensazione di pesantezza, di allungamento temporale e di disinvestimento affettivo della poesia, e i sintomi clinici di patologia melanconica nel XIX secolo (1999, p. 303). Quel che colpisce di più in questa poesia è la quantità abnorme di metafore «paleologiche» (vedi Arieti 1969), che indicano uno stato di regressione, di arcaicità mentale: il mio cervello «è» un grosso mobile a cassetti, «è» una piramide, «è» un sepolcro immenso, «è» un cimitero aborrito dalla luna, «è» vecchio «boudoir» pieno di rose appassite, la materia viva «è» ormai soltanto un graniro circondato di vago spavento, una vecchia sfige ignorata dal mondo incurante. Pizzorusso segnala un altro significato finale: «Epilogo che racchiude e simbolizza l'intero componimento: non c'è poesia se non nella prospettiva della morte; ciò che rimane allora della vita è la vaga angoscia di un essere senza avvenire. Ma il poeta pietrificato è testimone della sua morte e la sua testimonianza è la parola» (1976, p. 129). Si può osservare con Jackson che, mentre lo *spleen* romantico ha a che vedere con una sensazione di vuoto, lo *spleen* baudelairiano si caratterizza per un'«invasione interna di oggetti diventati i segni della reificazione soggettiva» (2001b, p. 50). Il verso di apertura: «J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans», ho più ricordi che se avessi mille anni ci rinvia a quell'eccesso di *retentio* che, secondo Binswanger, è la caratteristica fenomenologia del melanconico: «Ci troviamo in presenza di atti *protentivi*: il passato non ha più possibilità» (1971, p. 34).

Il terzo *Spleen* è il meno ispirato e stringente dei quattro. Per una lettura veloce, cediamo la parola a Jackson: «Completamente sotto il segno dell'*acedia* e di un Medioevo dal quale prende qualche immagine (cacciagione, falcone, popolo, buffone, dame di corte, letto con fiordalisi), questa poesia accentua il paradosso di una coscienza insieme “jeune” e “très vieille”. L'allusione alla corruzione fisica di questo principe nelle cui vene scorre “l'eau verte du Léthé” pone ancora questo terzo *Spleen* sotto il segno dei melanconici afflitti sin dalla nascita da un “mal du siècle” alla Chateaubriand. Si noterà come, dopo la comparazione iniziale (“Je suis comme...”) l'Io si cancella a profitto solo del “re”. Baudelaire ritornerà sul tema del principe melanconico nel poemetto in prosa di *Spleen de Paris* intitolato *Une mort héroïque*, in cui la crudeltà del Principe, signore di Fancioulle, verrà sviluppata in modo molto più completo che nel caso del “cruel malade” di questa poesia» (Jackson 1999, pp. 303-4).

E incontriamo infine il quarto *Spleen*, il più devastante dei quattro.

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;

Quand la terre est changée en cachot humide,
Où l'Espérance comme une chauve-souris,
S'en va battant le murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris;

Quand la pluie étalant ses immenses traînées
D'une vaste prison imite les barreaux,
Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux;

Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrement.

– Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir¹⁶.

La straordinaria struttura sintattica (due sole frasi, con una subordinata che si estende per tre strofe) designa un clima di oppressione sospesa ma rafforzata dal martellare ossessivo delle anafore («Quand», «Et que»); quando arriva finalmente la proposizione principale, è come se calasse un maglio sulla testa del poeta ormai in preda a un vero e proprio delirio; l'ultima strofa, in un'atmosfera tragica, non fa che confermare la sconfitta e l'alienazione nell'Angoscia.

L'immagine del cielo in quanto «coperchio» verrà ripresa nel *Couvercle*: «Le Ciel, couvercle noir de la grande marmite». Ma qui il cielo, che normalmente è il luogo dell'«Idéal» e della dimensione empirea della poesia, ridotto a coperchio di marmitta, non fa che gravare con pesantezza sulla mente del poeta. La pesantezza, fra l'altro, è uno dei sintomi primordiali della de-pressione (pressione di schiacciamento dall'alto verso il basso, come ci spiga lo psichiatra Giovanni Gozzetti). I quattro vocaboli centrali del verso sono tutti accentati, sicché manca la tipica «respirazione» dell'alessandrino: inoltre l'accento portante cade su «pèse» e accresce

¹⁶ «Quando il cielo basso e greve pesantemente incombe/ Sullo spirito che geme in preda a lunghe pene/ E serrando tutto il giro d'orizzonte versa/ Una luce nera più triste della notte// Quando la terra si trasforma in umida cella/ dove la Speranza, come un pipistrello/ Sbatte contro i muri con le timide ali/ E urta con la testa nei soffitti marciti// Quando la pioggia spiegando le sue immense strisce/ Imita le sbarre di una prigione smisurata/ E un muto popolo di ragni si mette, infame, / A tessere la sua tela dentro il nostro cervello// Con furia e all'improvviso esplodono campane/ E lanciano verso il cielo un urlo orrendo/ Che sembra il gemito ostinato/ Di erranti spiriti senza patria// – E senza musica né fanfara, lunghi carri funebri/ Sfilano lentamente nella mia anima; sconfitta/ piange la Speranza e, disperata, l'Angoscia atroce/ Sul mio cranio arreso pianta il suo vessillo nero» (trad. di C. Ortesta).

la sensazione di una forza opprimente; infine l'ingorgo di gutturali alla fine del verso («Comme un CouverCle») rende sensibile fisicamente lo stato di strozzamento della voce. Ma c'è di più. L'enorme *enjambement* del primo verso sul secondo, fornito di vocali lunghe o nasali (/an/en/oie/aux/on/ui/) costringe ad una lettura continuativa dei primi due versi, contribuendo a creare così un effetto di sfinimento del respiro. Baudelaire sembra voler farci entrare fisicamente in contatto con lo *spleen*; il suo lavoro artistico è spettacolare e magico («Sorcellerie évocatoire»). Notiamo poi che l'espressione «longs ennui» è ripetuta spesso altrove, come pure «longs remords», quale allungamento temporale dello stato di melanconia (che assume caratteri iperbolici in *Spleen* II: il peso infinito ed eterno del passato che si trascina nel presente).

I due versi seguenti introducono una sorta di sarcasmo poetico, visto che il cielo apre il suo orizzonte solo per chiuderlo meglio in una dimensione di nero (il nero corrisponde all'«atra bile» del melanconico, al «Soleil noir de la Mélancolie» di Nerval, ma anche ad «atroce», da «ater», nero, e «Libro atroce» saranno definite le FdM in una lettera ad Ancelle). La metafora introdotta dal verbo «verser» cambia lo *spleen* in qualcosa di liquido in cui siamo immersi e pressoché annegati. Ancora l'assillante martellamento dell'allitterazione («Nous»/«Noir»/«Nuit») accentua l'ossessiva potenza dello *spleen*. C'è anche da osservare che Baudelaire allarga l'orizzonte pronominale, passando dal «je» al «nous»: l'esperienza melanconica (come nella poesia *Au lecteur*) è un fenomeno che coinvolge tutti, fa parte dell'umana condizione.

Nella seconda strofa l'oppressione aumenta. Spazialmente, le dimensioni si restringono e si degradano: la terra è ridotta a un «cachot humide» e la Speranza (un affetto allegorizzato, una «dramatis persona») viene concretizzata nell'immagine alquanto repellente di un «pipistrello» (o «sorcio calvo», come si dice in francese) che sbatte la testa contro i «plafonds pourris». Il campo semantico dell'umidità-marciume accentua maggiormente l'atmosfera di desolazione, mentre la chiusura nella «prigione» rende in modo ottimale la sensazione claustrofobia tipica della melanconia.

La terza strofa tocca il limite del *tremendum* (Otto) proprio attraverso la concretizzazione dell'astratto. Dapprima Baudelaire riprende e amplifica il motivo della prigione e la pioggia battente; ma in un secondo momento – come altrove i vermi – introduce i «ragni» quali abitatori dello spazio mentale. La repellenza dell'immagine deriva da una progressione nella caratterizzazione, oltre che dall'oggetto in sé: si tratta di un'innumerevole moltitudine («un peuple»); essa agisce subdolamente in silenzio, come dei sabotatori o dei ladri («muet»); è motivata in senso nettamente negativo («infâmes»), configurando un'esperienza dell'abbietto (per Bion

i pensieri tritutati in frammenti piccoli coincidono con l'area psicotica della mente). La progressione irresistibile di questa schifosa popolazione interna è rafforzata oltre che dall'*enjambement*, anche da una coppia di allitterazioni a chiasmo («Vient»/«cerVeaux»; «Filets»/«Fonds»).

Finalmente la quarta strofa apporta la proposizione reggente, ma reca anche un'acme di follia. Baudelaire, introducendo la «furia» delle «campane», non ricorre a una comparazione, ma a una presentazione diretta senza indicazioni di luogo: sono campane esterne, sono campane interne, si tratta di una percezione o di un'allucinazione uditiva? E il «furore» con cui le campane, d'improvviso, si mettono a suonare appartiene in proprio alle campane o non è piuttosto una metafora che designa la «furia» dei processi interni del poeta? Al furioso e spaventoso ululato, sostenuto da sapienti ed espressive allitterazioni («Tout à coup sautent»; «lanCent»/«Ciel») fa riscontro il lamento ostinato «des esprits errants et sans patrie». Nel passaggio dall'immagine delle campane a quella degli spiriti c'è un passaggio da attivo a passivo: è il momento della resa, che prelude a quella, incondizionata, dell'ultima strofa. Il gemito pieno di angoscia e disperazione è tonicamente suggerito anche dall'allitterazione delle dentali («se me'ttent à geindre opina'trement»). Un tessuto fonico elaboratissimo presiede a tutto il testo. È notevole il fatto che gli spiriti erranti e senza patria alludano chiaramente alla leggenda dell'Ebreo errante, anima che non trova pace neanche nella morte e che, anzi, gode del triste privilegio di essere un morto che vive, un morto che non può morire del tutto, simile ai morti in vita della *Ballata del vecchio marinaio* di Coleridge.

Il trattino all'inizio dell'ultima strofa segna un passaggio di registro. Il poeta guarda alla sua situazione interna, abbandona il «nous» e passa alla prima persona singolare. C'è un processo di «alterizzazione» (Gozzetti) tipico della melanconia che è affine alla depersonalizzazione: il soggetto contemplatore distaccato da quanto avviene nel suo Io. Non resta che la lotta fra due entità allegoriche, l'«Espoir» (l'Io) e l'«Angoisse» (il super-Io), lotta persa in partenza, dato che fin dal verso 6 l'«Espérance» era soccombente. Dal punto di vista sintattico, il verso 17 continua nel verso 18: la tecnica dell'*enjambement* serve a Baudelaire per produrre un effetto di durata protratta, di lentezza e interminabilità del processo. Inoltre i versi 17-18, alessandrini classici (3 + 3 + 3 + 3), sottolineano la solenne regolarità un po' monotona dell'azione. L'immagine verte su un corteo funebre che sfila silenziosamente nella mente del poeta. Il silenzio è tanto più assoluto in quanto succede al folle strepito innescato dall'immagine precedente. Il silenzio, uguale a quello del popolo dei ragni, segnala qui l'irreversibilità della sconfitta e la desolazione del mondo interno, mute, solitarie, subite senza più reazioni vitali. È propriamente un silenzio di morte.

Parallelamente, è stupenda la riduzione di spazio fisico-linguistico accordata alla Speranza: «L'Espoir,/ Vaincu, pleure». Posto in fine di verso, il vocabolo «Espoir» riceve un'intonazione sospesa, ma, all'inizio del verso successivo, «vaincu» dice brevemente la sua caduta definitiva; «pleure» sembra spegnersi. Ed ecco l'immagine che chiude la poesia, di un realismo allegorico possente: in un'intonazione crescente (allitterazione di «Angoisse»/«atroCE»/«despotiques»), l'Angoscia vittoriosa e trionfante pianta il suo vessillo nero sul cranio piegato (passività) del poeta. C'è una relazione vincitore/vinto, attivo/passivo, padrone/servo. La bandiera nera ci rinvia al «nero» del giorno, al nero del funerale, al nero della melanconia ma anche alla bandiera nera dei pirati: il loro modo di essere è quello maligno, persecutorio, violento e predatorio del saccheggio. Si ricordi che l'aggettivo «atroce» deriva etimologicamente da «ater», «atra», cioè nero, e aggiunge quindi nero al nero. Ogni istinto vitale è sottratto al poeta («mon crâne», vocabolo che degrada la sede del pensiero a oggetto) che risulta così definitivamente spogliato di speranza e di vita: l'affetto allegorico che ormai tutto lo invade è l'Angoscia.

«Con prodigiosa introspezione, Baudelaire percepisce l'intrusione della morte», ha scritto Jouve (1958, p. 25). L'Angoscia atroce della melanconia, ci dice qui Baudelaire. Ma il suo è un libro *atroce*, lo ha dichiarato ad Ancelle in modo quasi testamentario. Atroce, ater, nero, melanconia. («Ce misérable dictionnaire de mélancolie et de crime»). L'altro titolo delle FdM è dunque: *Libro Nero della Melanconia*. Lo psicoanalista Palacio Espasa definirebbe questa culminante poesia quale esempio della «depressione di morte» (2004). In *Notes sur des œuvres de Poe*, Baudelaire osserva la poesia del suo fratello americano: «La sonorité profonde et lugubre, la puissante monotonie de ces vers, dont les rimes larges et triplées sonnent comme un glas de mélancolie. C'est bien là le poème de l'insomnie du désespoir». In *Invitation au voyage* abbiamo visto una profonda identificazione con lo splendore del seno materno; qui assistiamo al rovescio della medaglia. Se «profond» ci rinvia a un mondo multidimensionale, «lugubre» pone un problema di perdita, di lutto, giustamente un «glas de mélancolie», che innesca un ulteriore snodo: la Disperazione, la morte della Speranza. È il senso ultimo, abissale, dello *spleen* baudelairiano.

In *Obsession* il teatro mentale del poeta è figurato dalle «Chambres de l'éternel deuil où vibrent de vieux râles», camere del perenne lutto in cui vibrano vecchi rantoli. È il «lutto congelato» di cui parla Racamier, un lutto che non accetta la perdita, così che si affonda nella melanconia più profonda. E le immagini dei defunti sprizzano a migliaia dai suoi occhi, proiettandosi su uno schermo di tenebre. Luciana Frezza (1980, pp. 37-8) accosta queste immagini «familiari» a «riflessi negativi», «ferita», «estra-

neità», «disagio e larvata angoscia». In altri termini, se il rimosso ritorna in gran folla, ritorna anche l'ossessione di Baudelaire: per questo egli cerca «Le vide, et le noir, et le nu», ossia l'oblio, vale a dire la rimozione. Si potrebbe parlare al proposito di «immagini insepolti», che ritornano a farsi sentire (Didi-Huberman 2006).

In *Goût du néant* troviamo un verso bellissimo, a figurare il processo del lutto: «Le Printemps adorable a perdu son odeur!», la primavera adorata ha perso il suo odore, da accostare, forse, all'altro verso della perdita irrimediabile: «Adieu vive clarté de nos étés trop courts!» Ma la situazione si aggrava: «Et le Temps m'engloutit minute par minute,/ Comme la neige immense un corps pris de roideur», il tempo m'inghiotte minuto dopo minuto, come la neve immensa un corpo che si sta irrigidendo. Le sterminate distese dei nevali, che inghiottono i corpi... Anche qui un «lutto congelato» che rasenta un problema di morte. Colesanti scorge in questi versi un «desiderio di annientamento, immediato e vorticoso» (1998, p. 198). E Anna Dolfi scrive: «Spazio negato ad ogni progressione spaziale, temporalità bloccata, paralisi del tempo, *soleil noir*, sole bucato e spento, voce distaccata dalla pronunzia interiore, negatività totale che porta all'immobilità, all'afasia» (1991, pp. 10-2). «C'est le véritable état de spleen», avrebbe detto Baudelaire, come ha scritto a sua madre. Da un altro punto di vista, ci si può fermare a meditare su quanto scrive Deidier a proposito della modernità poetica di Baudelaire: «Il sentimento di smarrimento dinanzi alla maestà del Tempo: quindi la meditazione sulla propria caducità», questo è uno dei caratteri salienti della modernità (2001, p. 52).

In *Alchimie de la douleur* Baudelaire, il più triste degli alchimisti: «Sur les célestes rivages/ Je bâtis de grands sarcophages», sulle rive celesti, costruisco grandi sarcofagi. Commenta con acutezza Pizzorusso: «L'alchimia del dolore trasforma la vita in morte: il poeta non può costruire immagini che non siano di morte. Perfino il cielo offre materia per tali immagini: della vita non sussistono che le spoglie e gli emblemi (i "grandi sarcofagi" contengono forse altri cadaveri)» (1976, p. 144).

In *Horreur sympathique* si sprigiona una certa compiacenza nel trovarsi all'Inferno: «Dall'orgoglio al lutto, dal lutto all'Inferno, un triplice movimento si disegna: vedendo in questa accettazione la condizione della sua grandezza, Baudelaire dapprima rivendica questo destino lacerato, poi egli accorda al lutto un'estensione cosmica, per prolungare infine la logica passionale della fatalità in Inferno, la logica distruttrice dell'orgoglio in mortale compiacenza» (Quesnel 1987, p. 203).

L'héautontimorouménos è il canto del sadomasochismo e di quella speciale auto-tortura che costituisce il conflitto melanconico. Prima c'è l'aggressione alla donna amata in modo ambivalente: «Je te frapperai

sans colère/ Et sans haine, comme un boucher», ti colpirò senza collera e senza odio, come un macellaio. Alla quarta strofa interviene la «vorace Ironie», che fa comprendere al sadico di essere un «falso accordo» nella divina sinfonia. Starobinski valuta che «l'Io-specchio raffigura un aspetto estremo della melanconia: non si appartiene, è puro spossessamento» (1990, p. 26). Segue una serie di autodefinizioni sadomasochiste: «Je suis la plaie et le couteau», sono la piaga e il coltello, «Et la victime et le bourreau», la vittima e il carnefice. Più icastica di tutte, questa: «Je suis de mon cœur le vampire», sono il vampiro del mio cuore. Scatta la legge del contrappasso: «— Un de ces grands abandonnés/ Au rire éternel condamnés, / Et qui ne peuvent plus sourire!», uno di quei grandi abbandonati condannati al riso eterno e che non sanno più sorridere. Osserva Fenichel che, nella melanconia, «il super-Io si volge contro l'Io con lo stesso furore che l'Io aveva precedentemente usato nella sua lotta contro l'oggetto» (1951, p. 441).

Nell'*Irrémédiable* il poeta descrive la sua irrimediabile caduta nel regno dello *spleen*: qui giunto, egli assiste, quasi dall'esterno, quasi estraniato, all'accadere psichico, nel suo eterno dolore: «La conscience dans le mal!», la coscienza nel male. Prima di giungere a tanto, il poeta ci aveva descritto degli «Emblèmes nets, tableau parfait, / D'une fortune irrémédiable», emblemi netti, quadro perfetto di una sorte irrimediabile: prima un essere caduto in uno Stige, dove l'occhio del Cielo non penetra; poi un Angelo che viene catturato da un «incubo enorme» e si dibatte in «angosce funebri»; poi uno sciagurato «ensorcelé» che cade in un luogo pieno di rettili e cerca invano la luce e la chiave per uscire dalla tragica situazione; e poi ancora un dannato che si perde in scale senza fine, in tenebre puzzolenti; e infine una nave imprigionata dai ghiacci polari. Si può dire con Meltzer che tutta questa varia umanità si trova dentro un *claustrum*, cioè dentro il corpo-mente della madre penetrato attraverso un'identificazione proiettiva intrusiva (si veda Grinberg 1982).

L'horloge è l'ultima poesia della prima sezione delle FdM. L'accelerazione che l'orologio vorrebbe imprimere all'esperienza altro non è che una frenesia nel passar sopra alla posizione depressiva, a tutte le colpe di cui si è macchiato il poeta, senza avvertire colpa e responsabilità per gli attacchi agli oggetti buoni del mondo interno. Per un altro aspetto, il dio Tempo, «dieu sinistre, effrayant, impassible», dio sinistro, spaventoso, impassibile, sollecita il poeta a uscire dal «claustrum» prima che l'Angelo della Morte non venga a piantare sul cranio del poeta il suo vessillo nero: «Meurs, vieux lâche! Il est trop tard!», muori, vecchio vile, è troppo tardi.

Incominciano i «Tableaux parisiens», sezione che non figurava nella prima edizione del 1857. Il poeta si trova «nel labirinto di una capitale del

dolore, in cui tutto è disordine e bruttezza. Continua la caduta nella melanconia» (Charnet 1991, p. 59).

Per *Paysage* è sufficiente la valutazione di Jackson: «Questa poesia liminare sembra soprattutto mostrare l'esitazione di un Baudelaire che si sente preso fra la sua intuizione di un cammino nuovo da seguire e la sua fedeltà a una tradizione pastorale o idillica, tanto più sorprendente in quanto fino a qui non vi aderito mai. Il passo indietro è forse l'espressione del suo timore di avanzare su un terreno non ancora dissodato» (1999, p. 307).

Anche *Le soleil* è una poesia ancora timida di fronte al «nuovo» della realtà urbana. Benjamin sottolinea i versi seguenti, quali immagini dell'esperienza dello shock: «Trébuchant sur les mots comme sur le pavé,/ Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés». Inciampando sulle parole come sul selciato, urtando talvolta dei versi a lungo sognati.

Con *A une mendiante rousse* cominciamo a entrare in argomento: la solidarietà del poeta con i poveri, gli emarginati, che diventerà tema maggiore nel prosieguo del libro. Da ricordare i versi in cui Baudelaire descrive il seno della mendicante rossa: «Tes deux beaux seins, radieux,/ Comme des yeux», i tuoi seni radiosi come occhi.

E nel nostro viaggio attraverso le FdM incontriamo ora *Le cygne*, uno dei capolavori assoluti delle FdM. È il grande poema della perdita, cioè del lutto. Tutti i personaggi che via via compaiono hanno perduto qualcosa e sono in preda al dolore. Il poeta, che ha perduto la sua vecchia Parigi, s'identifica, con un atto di empatia eccezionale, con tutti i protagonisti di questo nuovo «mythe étrange et fatal», mito strano e fatale. La poesia del lutto, come abbiamo visto dire da Freud, sarà dunque una poesia del ricordo. Il poeta rammenta Andromaca («Andromaque, je pense à vous», Andromaca, penso a voi), con «l'immense majesté de vos douleurs de veuve»; per associazione ricorda («A fécondé soudain ma mémoire fertile», ha fecondato all'improvviso la mia memoria fertile) la vecchia Parigi che sta per scomparire: «Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville/ Change plus vite, hélas! Que le cœur d'un mortel)», la vecchia Parigi non c'è più, la forma di una città cambia più in fretta di un cuore umano, «Jadis», là, dove ora c'è il «nouveau Carrousel», c'era una «ménagerie» da cui era evaso un cigno, che si dibatteva nella polvere e sul selciato, e, «le cœur plein de son beau lac natal», il cuore gonfio del suo bel lago natale: «Paris change! Mais rien dans ma mélancolie/ N'a bougé», Parigi cambia, ma nulla nella mia malinconia è cambiato; il lavoro del lutto fatica a incominciare, anzi: «Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs», i miei cari ricordi sono più pesanti di una roccia. Ripensa al suo «grand cygne», «ridicule et sublime», ridicolo e sublime, come l'albatro della poesia omonima; ripensa al destino di An-

dromaca, «veuve d'Hector, hélas! Et femme d'Hélénus»; pensa, nel qui e ora, alla negra tisica e smagrita che cammina nel fango cercando con lo sguardo stravolto «Les cocotiers absents de la superbe Afrique/ Derrière la muraille immense du brouillard», i cocchi assenti della superba Africa, dietro la muraglia immensa della nebbia; pensa (queste anafore del ricordo non hanno mai fine); pensa «à quiconque a perdu ce qui ne se retrouve/ Jamais, jamais!», a chiunque ha perduto ciò che non si ritrova più; pensa a chi beve lacrime e succhia dal Dolore come da una buona lupa; pensa «aux maigres orphelins séchant comme des fleurs», ai magri orfani, stecchiti come fiori; è il dilagare del Ricordo che suona a perdifiato il suo corno, nella foresta «où mon esprit s'exile», in cui la sua mente si è esiliata; infine, ma senza concludere, pensa «aux matelots oubliés dans une île/ Aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encor!». C'è un affollamento di emarginati dalla vita che rinasce dal pensiero rammemorante del poeta, che s'affratella a tanta alterità. Il lavoro del lutto è cominciato. Dei moltissimi commentatori che si sono cimentati con questa stupenda poesia, scegliamo Bonnefoy, che sembra aver colto l'essenziale: «Il cigno è l'esistenza singolare per la prima volta riconosciuto in modo sovrano in una poesia che moriva. Esso è il qui e ora, questo limite. E che la poesia deve senza tregua riscoprire, in una crisi violenta e pura, insieme affettiva e di pensiero. Perché questo atto atteso dalla poesia, e infine compiuto dal poeta delle FdM, è prima di tutto un atto d'amore. Baudelaire si rivolge "à quiconque a perdu ce qui ne se retrouve jamais, jamais!", egli afferma che la sola realtà, insostituibile, è "questa" cosa o "questo" essere, e che se egli si rivolge alle parole sempre con la stessa foga e la stessa fretta, lo fa non dimenticando più che esse non sono la vera salvezza. Così, conferendo valore supremo solo a ciò che è mortale, elevando gli esseri nell'orizzonte della morte e attraverso la morte, posso ben dire, credo, che Baudelaire inventa la morte, sapendo ormai che non è quella negazione dell'Idea che Racine amava in segreto, ma un aspetto profondo della presenza degli esseri, in un certo senso la loro sola realtà. E Baudelaire cerca di far dire alla poesia questa esteriorità assoluta, questo grande vento ai vetri della parola, il qui e ora che ogni morte ha sacralizzato. Compito ingrato quanto nuovo» (Bonnefoy 1959, pp. 160-2). Menzioniamo anche le opinioni rispettivamente di Emmanuel e di Conio. «Le vedove sono figure materne, difese dalla loro stessa maestà. Andromaca è la madre-vedova amata da Baudelaire bambino. Baudelaire è il vedovo-amante eterno di una madre a cui va il suo culto, di cui le altre donne sono gli idoli sostitutivi» (Emmanuel 1982, p. 43). E poi: «Questa poesia è intessuta di riferimenti alla vita contemporanea e alla storia dell'antichità. Invece di essere organizzate in

un discorso coerente, queste citazioni discordanti si mescolano in modo disordinato in un flusso di associazioni che ha il carattere spontaneo e scucito di un flusso di coscienza colto sul vivo del monologo interiore. La poesia potrebbe definirsi come una "associazione discordante" o una "continuità di rotture", che realizza la poetica dell'ossimoro caratteristico delle FdM. Le rotture del discorso traducono una rottura dell'identità» (Conio 1992, pp. 461-2). Questa poesia realizza il detto di Meltzer, secondo cui, in momenti privilegiati, si può «scorgere significato in dimensioni di tempo e di profondità» (1975, p. 231).

Les sept vieillards sollecita un confronto con l'alterità assoluta: figure del Male. I sette vecchi spettrali, maligni e ostili («Comme s'il écrasait des morts sous sa savate», come se schiacciasse i morti sotto la sue vecchie ciabatte), espansione della leggenda dell'Ebreo errante – morto che non riesce a morire («Ces sept monstres hideux avaient l'air éternel», questi sette mostri schifosi avevano l'aspetto eterno); si produce una perdita d'identità: «Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre/ Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords!», e la mia anima danzava, danzava, vecchia gabarra senza alberi, su un mare mostruoso senza rive. Osserva Jackson che gli elementi denegati del reale (rifiuto di riconoscere), ritornano come figura allucinatoria e persecutoria (1999, p. 310).

Se nella poesia precedente la città era piena di allucinazioni («Où le spectre en plein jour raccroche le passant», in cui lo spettro in pieno giorno artiglia il passante), nelle *Petites vieilles*, («Dans les plis sinueux des vieilles capitales./ Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements», nelle pieghe sinuose delle vecchie capitali, tutto, anche l'orrore, si cangia in incanto), Baudelaire si identifica con le vecchine («Ces monstres disloqués furent jadis des femmes», questi mostri spezzati furono un tempo donne), altra figura della marginalità: «Ruines! Ma famille! ô cerveaux congénères», rovina, mia famiglia, o cervelli congeneri. «Mais moi, moi qui de loin tendrement vous surveille/ [...] Sombres ou lumineux, je vis vos jours perdus», ma io che da lontano con tenerezza vi sorveglio... cupi o luminosi, rivivo i vostri giorni perduti. Scrive Jackson: «Se questi esseri sono presenti, con una forza d'incarnazione, una concrezione praticamente sconosciuta nella poesia anteriore a Baudelaire, il realismo della loro comparsa taglia netto su tante astrazioni romantiche, creando, come Hugo ha detto, un «brivido nuovo»; d'altra parte, questo realismo è simultaneamente al servizio di una pratica allegorizzante che trasforma questi esseri in segni delle figure del destino» (1982, pp. 90 sgg.). È una delle rare poesie in cui Baudelaire, dismessa la melanconia e scacciato il narcisismo, tratta alla pari da soggetto buono a oggetto buono; è forse per questo che le figure del testo sembrano a Jackson così profondamente incarnate. La *pietas* ha fatto la sua

comparsa, e l'oggetto estetico (sono parole di Baudelaire) «ha semplicemente superato i limiti assegnati alla Poesia».

E siamo così giunti a *Les aveugles*: lasciamo la parola a Liu, che ha scritto in proposito una bella pagina: «Il tema dello sguardo viene ripreso e stilizzato continuamente nel libro di Baudelaire. Qui, per un mirabile effetto di armonia suggestiva della figurazione, dapprima gli occhi spenti dei ciechi si levano, poi in un secondo momento si fissano ancora più in alto, nel cielo. E questo doppio movimento è l'indice, non soltanto del desiderio della chiarezza, ma di un richiamo più intimo di una mente assetata di decifrare l'enigma del destino. C'è in questi versi la persistente interrogazione innanzi al mistero dell'anima e della luce» (2003, p. 621). «Je dis: Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?». Dico: che cosa cercano questi ciechi nel cielo? «Il cieco, privo di vista fisica, diviene il simbolo dell'uomo privo di luce interiore – e del poeta Baudelaire in questo momento –, ma che la luce ricerca, col dubbio angoscioso che negli spazi infiniti e bui nessuno risponda» (Colesanti 1998, p. 231).

In *A une passante* Baudelaire mette in scena un'altra (materna) figura di vedova: «L'amore ha ormai per cornice la "rue assourdissante" che urla intorno al poeta. Il sonetto esprime la disperata brutalità di quei colpi di fulmine in pieno giorno che formano il ritmo dell'amore moderno» (Charnet 1991, p. 61). «Un éclair – puis la nuit», un lampo, poi la notte. Si confronti «L'immense majesté de vos douleurs de veuve» (*Le cygne*) con quanto dice il nostro sonetto: «Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse» (anche nel poemetto in prosa *Les veuves* ricorre l'aggettivo «majestueuse»). Un motivo d'interesse è rappresentato dall'immagine dell'occhio in cui il poeta si tuffa per bere: metafora audacissima, che sfida i cardini della logica aristotelica, che sta alla base del pensiero occidentale. Ma c'è di più. Attraverso un costruito «paleologico» l'occhio «è» uragano in procinto di scoppiare. Un altro elemento qualificante è la «capacità» di quest'occhio che «contiene» un uragano e il cielo livido: ancora una volta constatiamo che in Baudelaire il contenuto è immensamente più ampio, più vasto del contenitore (Bion). Si noterà poi che l'ossimoro «le plaisir qui tue», il piacere che uccide, origina un'unione di elementi divaricatissimi, quali Eros e Thanatos, per usare la terminologia freudiana. E per finire un altro richiamo all'amore ambivalente di Baudelaire per la madre (o le sue donne di copertura), che viene condensato in quel «O toi que j'eusse aimée», o te che avrei amato, tempo passato dell'irrealtà, modo dell'incompiutezza. «Fra le poesie di Baudelaire, *A une passante* è una di quelle in cui si mostra meglio la coscienza che il poeta ha della violenza della bellezza paradossale, dei pericoli dello splendore affascinante che può diventare un'ulcerazione» (Liu 2003, p. 858). E Gasarian riporta

un'osservazione interessante di Paul de Man: «Volgendo l'allegoria verso il passato piuttosto che verso l'avvenire, Paul de Man rivela a qual punto questa figura appare sempre tributaria della melanconia. Attraverso e al di là di questa figura, tutti i valori dell'uomo occidentale appaiono tributari di una tristezza fondamentale» (1996, p. 257). Anche Jackson riporta osservazioni di altri: «Walter Benjamin e Yves Bonnefoy hanno richiamato questo sonetto per motivi molto diversi. Benjamin ha posto l'accento sul gioco d'opposizione tra l'universo sonoro ostile della strada ("Assourdis-sante"; che "hurlait") e lo shock dell'incontro. Bonnefoy ha posto l'accento sul caso, e dunque sull'autenticità dell'incontro» (1999, p. 312).

Le squelette laboureur, suggerisce Colesanti, ha un tono «angosciato, disperato», soprattutto nelle ultime tre strofe. Il poeta si chiede se anche dopo la morte, invece di un «eterno riposo», non toccherà ancora lavorare duramente, se il sonno promesso, se perfino il Nulla, non ci sarà concesso. La domanda angosciata verte intorno alla realtà della Morte: «Tout, même la Mort, nous ment», tutto, persino la morte ci mente. L'angoscia nasce dalla perpetuazione di uno stato già giudicato quaggiù insopportabile. Baudelaire immagina la sopravvivenza dopo la morte attraverso un reticolo d'immagini volte a mettere in evidenza l'asservimento dello scheletro contadino: la vita postuma si scopre come un lavoro forzato.

In *Le crépuscule du soir* «il tuffo nell'abisso parigino è accompagnato da una lunga litanìa che mostra il desolante corteo delle passioni, dei dolori, delle miserie umane. Si capisce perché l'angoscia della poesia, posta sotto il segno dello *spleen*, sia sempre associata alla solitudine dell'uomo nella grande città, dell'individuo nella folla. È tuttavia in questo ambiente orribile, carcerario, senza vie di uscita che Baudelaire attinge i materiali della nuova bellezza, che egli intende portare agli uomini, forse solo come patto di speranza» (Conio 1992, p. 401). Una partecipe pagina ha congegnato Colesanti: «L'uomo che attende la notte si carica di aggressività come una belva. La sera è benefica, foriera di sollievo e di riposo per chi lavora o studia, di quiete per chi è in preda all'angoscia, ma con l'avanzare della notte tutta un'altra risma di mortali si ridesta, come spinta da demoni malefici; prostitute con i loro protettori, avventurieri, giocatori, ladri, mentre i teatri e i vari ritrovi si animano e sibilano, stridono, sbraitano. Ma per tutto questo mondo notturno, con i suoi fantasmi e misteri ("Démons malsains", "occulte chemin") che percorre e inonda le strade del vizio, e che si agita, che adescia e profitta, che gode o s'arrangia, il poeta non ha, qui, parole esplicite di condanna: quel risvolto tenebroso e satanico è anch'esso un "tableau parisien", fa parte della vita della "cité de fange", che brulica e fermenta in tutte le sue componenti. Soltanto, il poeta se ne ritrae, si raccoglie in se stesso, in quel "grave moment", il suo

pensiero va ai malati, ai moribondi, a coloro che non ritroveranno più il calore della famiglia, soprattutto a coloro che muoiono senza aver mai veramente vissuto» (Colesanti 1998, pp. 236-7). Menzioniamo almeno i versi che piacevano tanto a Proust: «Plus d'un/ Ne viendra plus chercher la soupe parfumée,/ Au coin du feu, auprès d'une âme aimée», più di uno non verrà più a cercare la zuppa profumata, vicino al fuoco, accanto a un'anima amata.

Nel *Jeu* la parte descrittiva (strofe I-III) è molto più sviluppata, realistica, e di una prodigiosa efficacia nel rappresentare «vari tipi di giocatori, vecchie cortigiane e poeti illustri, convulsi, contratti, febbricitanti, in un ambiente squallido, sporco, stantio. Ma soprattutto è originale e baudelairiana l'espressione che egli vi aggiunge, nella seconda parte (strofe IV-VI), del suo giudizio, del suo sentimento, sia pure in forma di incubo spaventoso. Perché non è tanto il «gioco» che lo interessa, quanto la «passion tenace» che anima i giocatori, che dà loro uno scopo di vita, che li spinge, li incalza, li tormenta, tanto da preferire «la douleur à la mort et l'enfer au néant». Di qui, nel suo *spleen*, nella sua «morne incuriosité», la sua invidia, il suo senso ancora una volta di debolezza, di emarginazione, e la paura che ne deriva» (Colesanti 1998, pp. 238-9).

In *Danse macabre* Baudelaire mette in scena uno scheletro femminile, «artisticamente» vestito, che va al ballo. Il poeta è condannato a conoscere fino in fondo e a certificare verbalmente gli abissi e i labirinti del suo mondo interno: il mondo, da Parigi al Gange, è in preda a un pascaliano «divertissement», e non s'avvede del vuoto e del nulla da cui è abitato: «Le troupeau mortel saute et se pâme, sans voir/ Dans un trou du plafond de la trompette de l'Ange/ Sinistrement béante ainsi qu'un tromblon noir», il gregge mortale salta e gode, senza vedere in un buco del soffitto la tromba dell'angelo sinistramente vuota come un nero schioppo. Nel giro di due versi è ribadita per tre volte la medesima immagine di vuoto: il buco del soffitto corrisponde alla tromba dell'Angelo, il cui «buco» è paragonato a quello di uno schioppo nero. Molto opportunamente, Resnik osserva che «l'ombra dell'oggetto introiettata nell'Io sarebbe lo spirito della persona amata e perduta che lascia la sua traccia, il suo buco ombroso nell'Io» (comunicazione personale). È vissuto, questo «buco» presente, come perdita, come impoverimento dell'Io, un sentimento di mancanza sostanziale. Al verso 13 leggiamo: «Ses yeux profonds sont faits de vide et de ténèbres», i suoi occhi profondi sono fatti di vuoto e di tenebre. Questa volta «profond» si allea al «vide» e alle «ténèbres», a segnalare un vuoto profondo, ma in morte non in vita, da cui una certa desolazione dell'aggettivo, che comunque assolve la sua funzione di veicolo della multidimensionalità.

In *L'amour du mensonge* Baudelaire mette in scena una donna menzognera, illusoria, tutta di superficie, e l'ama, consapevole dell'inganno, ma soddisfacente per un «cœur qui fuit la vérité». Avremo dei legami emozionali – K, per usare i concetti di Bion. Una lettura singolare offre Jackson: «Il poeta offre certe caratteristiche che definiscono un tipo di bellezza e di persona ricorrenti: lentezza, profondità, morbidezza, legame col ricordo, melanconia. La posa estetizzante – simile a quella del “dandy” – non può far sbagliare sull'intenzione profonda del gesto celebrativo: ben lungi dal portare a “fuggire la verità”, la descrizione specifica la cara indolente come una figura allo specchio del poeta stesso» (1999, p. 316). Il verso 4 è notevole: «Et promenant l'ennui de ton regard profond», ostentando la noia del tuo sguardo profondo. E al verso 20 troviamo un'altra espressione degna di nota: «Plus profonds que vous-même, ô Cieux!», più profondi di voi, Cieli. Quest'ultima immagine è potenziante di «profond», va verso l'infinito, mentre la precedente coniuga «noia» a profondità, secondo una costante del pensiero baudelairiano (vedi «mé-lancolie profonde»). È come un «glas» terribile, paragonabile solo al mondo interno di Poe o di Delacroix.

L'«unità duale» (Mahler) madre-bambino è messa in scena nella più scopertamente autobiografica delle poesie di Baudelaire: «*Je n'ai pas oublié, voisine de la ville*». Qui il poeta si riferisce all'idillio simbiotico di madre e figlio, dopo la morte del padre e prima che la madre si risposasse, passato nella casetta bianca di Neuilly, che il poeta ricorda come «il bel tempo delle tenerezze materne», «io vivevo sempre in te; tu eri interamente mia». Seguiamo la bella analisi di Liu: «La poesia respira una pace che è inabituale in Baudelaire. L'evocazione è toccante e superba. Dapprima attraverso le immagini: gli epiteti “bianca”, “piccola” e “tranquilla”, che qualificano la casa, contribuiscono a creare l'impressione di un mondo che si chiuda, come per proteggersi, quasi fosse uno spazio idillico, sulle limitazioni nel circolo delle quali le statue di Pomona e di Venere si annidano umilmente. Una calma in cui non entra alcuna stanchezza, alcuna sazietà. Tutto della casa, il giardino, la bianchezza della tovaglia, è immerso in una realtà di una presenza tutelare, e il bambino può solo avere l'impressione di sicurezza e la sensazione di benessere. La felicità è prolungata dalla lunghezza delle cene e dall'uso dell'imperfetto che indica, come il plurale della parola “cene” e l'impiego del singolare a valore generale della parola “sera”, che questa scena si ripete indefinitamente attraverso il lungo irraggiarsi derivato dal verbo “contemplare”. La qualità del silenzio a quell'ora, in quel luogo, è propriamente religiosa: la parola “cero”, che sopraggiunge in modo un po' sorprendente prima della fine della poesia, coniuga intimità privata e fervore solenne e fa nascere l'impressione di uno scambio affettivo diffuso ma

intenso, nel corso di una cerimonia segreta e sacra» (Liu 2003, p. 705). Joyce McDougall definisce la simbiosi con le espressioni una «pelle per due» o una «testa per due». E nulla può fare il padre-sole: la sua generosa «gerbe» s'infrange e non penetra in casa («La vitre où se brisait sa gerbe», il vetro contro cui s'infrangeva il suo covone).

A Mariette, nutrice e governante di Charles, è consacrata la poesia successiva, anche questa senza titolo: «*La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse*». Ci colpisce subito per un verso veramente splendido: «Les morts, les pauvres morts ont de grandes douleurs», i morti, i poveri morti patiscono grandi dolori. In una pagina di *Hygiène*, Mariette figura insieme al padre di Charles e Poe come «intercessori» («Intercesseurs»). Una fredda notte d'inverno, lo spettro di Mariette va a trovare, piangente, in camera da letto Baudelaire: «La figura già grandeggiante dell'inizio trova una più compiuta definizione, nella sua umiltà («Tapie dans un coin»), nella sua responsabilità («Grave»), nella sua premura materna («Son œil maternel»), nella sua pietà («Ame pieuse»), nel suo tenero e amaro rimpianto» (Colesanti 1998, p. 247). Come riparare? È la domanda che si pone il poeta. E Hanna Segal commenta: «Ogni ri-creazione simbolica è un atto psichico. Se l'atto di distruzione e di frammentazione è primariamente un atto mentale, e viene percepito come tale, esso è sentito come riparabile nella realtà psichica» (1991, p. 113).

E incontriamo subito dopo *Brumes et pluies*. «A differenza delle poesie dello *spleen* propriamente detto – alle quali tuttavia s'apparenta per il suo elogio delle «endormeuses saisons» e soprattutto per il riferimento al «Cœur plein de choses funèbres» come all'anima dalle «ailes de corbeau» – questo sonetto giunge ad assegnare una funzione positiva all'amore, anche se considerato prima di tutto come rimedio al dolore» (Jackson 1999, p. 317).

In *Rêve parisien* il poeta cerca di costruire un paesaggio del desiderio e del sogno, da cui la Natura è bandita; ma al risveglio precipita nella dura realtà: «J'ai vu l'horreur de mon taudis», ho visto l'orrore della mia stamberga («Et le ciel versait des ténèbres», il cielo versava tenebre). La ricaduta nel reale è ancora più sensibile nella poesia di chiusura della sezione, *Crépuscule du matin*. «Il paesaggio ricapitola le promesse della vita diurna e le stimmate della vita notturna» (Mathieu 1972, p. 56). Il verso più potente della poesia è: «Comme un sanglot coupé par un sang écumeux», come un singhiozzo troncato da un sangue schiumoso. Riassume bene Liu: «È dono del poeta trasporre fatti di apparenza banale di carattere aneddotico in esperienza di carattere più generale del mondo moderno. Trasponendo la città in quadro, la creazione poetica traspone il valore materiale in valore morale, le esperienze pratiche della vita di Parigi in esperienze estetiche di valore universale» (2003, p. 903).

Inizia qui il ciclo del *Vin*, che è come un piccolo paradiso artificiale. La prima poesia s'intitola *L'âme du vin*, che articola il bipolo solitudine/fraternità e disperazione / speranza (speranza che nasca la poesia «comme une rare fleur», come un raro fiore). Nel *Vin des chiffonniers* tutte le miserie e le disperazioni di un popolo di umiliati e offesi («Labyrinthe fangeux/ Où l'humanité grouille en ferments orageux», labirinto di fango in cui l'umanità formicola in fermenti tempestosi; «Vomissement confus de l'énorme Paris», vomito confuso dell'enorme Parigi) stanno in opposizione al «trionfo» e alla «gloria» del vino («Lumineuse orgie», orgia luminosa). *Le vin de l'assassin* segue da vicino i materiali preparatori del dramma *L'ivrogne*: uxoricidio, libertà, degradazione («Je serai ce soir ivre-mort/ Et je dormirai comme un chien», sarò stasera ubriaco morto e dormirò come un cane). Ancora opposizione nel *Vin du solitaire*, fra «cri lointain de l'humaine douleur», grido lontano dell'umano dolore, e l'euforia recata dal vino «Qui nous rend triomphants et semblables aux Dieux!», ci rende trionfanti e simili a Dio. Infine un'ambigua evasione verso un «miraggio lontano»: «Partons au cheval sur le vin/ Pour un ciel féérique et divin», partiamo a cavallo del vino per un cielo fantastico e divino (*Le vin des amants*). Secondo Charnet, «la magia rossa del vino è impotente contro i disastri della bile nera» (1991, p. 63). L'euforia di questi «paradisi artificiali» corrisponde alla fase maniacale del processo melanconico («Trionfo, giubilo, gioia», per Freud). Lo *spleen* richiama l'*ivresse*, come l'*ivresse* implica la ricaduta nello *spleen*: non si esce dalla struttura bipolarizzata (è la tesi indubbiamente suggestiva di Conio).

Inizia la sezione più tremenda delle FdM: *Fleurs du mal*. Osserva Jackson: «Il vero scopo di questi componimenti è quello di testimoniare, indimenticabilmente, il tragico umano» (2001b, p. 52). In questo ciclo «la poesia è l'espressione degli impulsi più rovinosi del desiderio umano, visto nella sua irrimediabile sottomissione al peccato originale. Questo è il significato del sadismo cristiano di Baudelaire, che scrive: «Siamo tutti marchiati dal Male»» (Charnet 1991, p. 63). Basta sostituire a «peccato originale» super-Io per comprendere il teatro della perversione nell'ambito della ferocia e del furore melanconici. Sin da *Destruction* l'Io viene schiavizzato dal super-Io, è come posseduto da Satana. Si apre allora il regno del Male, a cui l'Io non oppone più resistenza. L'Io, secondo Baudelaire, incorpora il super-Io demoniaco («Je l'avale», lo mando giù) e accede alle «plaines de l'Ennui» e all'«appareil sanglant de la Destruction», l'apparecchio sanguinoso della distruzione. Ci viene in mente il racconto di Kafka *Nella colonia penale*, col suo strumentario di tortura.

Poesia bellissima è *Une martyre*. Al di là della scena macabra, del cadavere decapitato, tutta trapunta di una sapiente e correlata gamma di co-

lori (il sangue che inzuppa il letto, le trapunte d'oro, il mazzo di fiori, la testa sul comodino come un ranuncolo, la massa dei capelli foschi, l'oro dei gioielli, gli occhi bianchi, la calza rosa con fregi d'oro, la giarrettiiera che fiammeggia come un diamante), il nucleo della tragedia verte su un punto preciso: come si passa dal «godimento frenetico di angeli malvagi» («Bad objects» pieni di odio) all'«immensità» del desiderio dell'«homme vindicatif», che placò sulla carne inerte la sua infinita voglia? È di uno stupro del cadavere che qui si parla, un vero e proprio atto di necrofilia. È la sconfinata rabbia che, come vede Jackson, si scatena tra l'infinito del desiderio e la finitudine del corpo umano. Secondo Quesnel, dietro la figura della martire si cela l'immagine della madre, odiata mortalmente dopo il matrimonio col comandante Aupick: «Non c'è che sua madre con cui possa avere questo legame organico, questo legame di sangue. “Mais je me tâte en vain pour trouver la blessure”, dirà con ingenuità il poeta. Inutile cercarla: la ferita è stata portata in *Une martyre*. Baudelaire sanguina del sangue che dopo Aupick egli ha versato» (1987, p. 61).

E siamo a *Femmes damnées*, dove Baudelaire canta l'amore lesbico. Delle quattro categorie di tribadi evidenziate da Baudelaire, due catturano la nostra attenzione in modo particolare: le lesbiche che invocano Bacco perché corra in soccorso delle loro «fièvres hurlantes», immagine forte di questi amori aspri e selvaggi; e le lesbiche sadomasochiste, che mescolano «L'écume du plaisir aux larmes des tourments», la schiuma del piacere alle lacrime dei tormenti, dove ci rende pensosi quel sintagma possente della «schiuma del piacere». L'identificazione scatta al verso 25: «De la réalité grands esprits contempteurs» (ostili alla realtà). «Pauvres sœurs, je vous aime autant que je vous plains», povere sorelle, vi amo quanto vi compiangio. Sarebbe dunque per un medesimo richiamo verso l'infinito, di indisponibilità ad accettare la finitudine dell'uomo, che queste donne sono ad un tempo «mostri» e «martiri».

In *Les deux bonnes sœurs*, Vizio e Morte sono due amabili fanciulle, preziose per non aver mai generato; il poeta è «ennemis des familles»; osimoricamente egli trova «De terribles plaisirs et d'affreuses douceurs», terribili piaceri e spaventose dolcezze. Quando verrete a seppellirmi, amabili sorelle? Il poeta di questa sezione è circondato da oggetti cattivi che ritorce contro gli oggetti buoni, che soccombono. Osserva Gasarian che queste due «bonnes sœurs» sono l'Orgia e la Morte. «Finché resta astratto, il reale è senza volto, senza corpo o forma attraverso cui esso possa tentarci. Ma dal momento in cui s'incarna in figure personificate, il male respira e prende vita: esso si compie in potenza attraverso l'atto stesso che, *conferendogli* un corpo proprio, ne fa un oggetto sensibile, desiderabile o respingente» (1996, p. 178).

In *La fontaine de sang* il poeta ci parla della sensazione orrenda di essere un emorragico, il cui sangue sommerge tutte le strade di Parigi: «Il me semble parfois que mon sang coule à flots,/ Ainsi qu'une fontaine aux rythmiques sanglots», mi sembra talvolta che il mio sangue scorra a fiotti, come una fontana di sangue dai ritmici singhiozzi. Osserva Charnet che «la penna del poeta diventa lo strumento di una chirurgia crudele in cui il getto di sangue ritma un'espressione creatrice in preda al furore. Origine "sanguinante" della parola poetica» (1991, p. 87).

In *Allégorie*, «Baudelaire, che frequentava le prostitute a partire dalla fine dell'adolescenza, sembra essere sempre stato affascinato dal paradosso dell'"innocence" e della "virginité" delle prostitute, la cui assenza di dimensione morale e la cui naturalezza contrastavano col proprio senso di colpa. Al di là di questo contrasto, la poesia pone il problema del senso di questa forma di Male, "tuttavia necessario al cammino del mondo". Questione tanto più enigmatica in quanto, nel caso della prostituzione, l'eros non potrebbe trovare la sua giustificazione nella fecondità: questa "vierge" è "inféconde"» (Jackson 1999, p. 323). In questa poesia incontriamo versi memorabili: «Elle marche en déesse et repose en sultane;/ Ella a dans le plaisir la foi mahométane», cammina come una dea e si riposa come una sultana, ha nel piacere la fede maomettana.

In *La Béatrice*, la donna amata si unisce alla schiera (la «troupe obscène», il gruppo osceno) dei «Démon vicioux/ Semblables à des nains cruels et curieux».

Alle «figure femminili della Distruzione seguono visioni insopportabili della distruzione fisica» (Mathieu 1972, p. 57). Il dramma sadico, fra orrore e crudeltà, tocca livelli impressionanti nel *Voyage à Cythère*. Qui troviamo un uomo in croce e in uno stato di putrefazione e dilacerazione delle sue membra: «Les yeux étaient deux trous, et du ventre effondré/ Les intestins pesants lui coulaient sur les cuisses,/ Et ses bourreaux, gorgés de hideuses délices,/ L'avaient à coup de bec absolument châtré»¹¹. Ridicolo impiccato, «tes douleurs sont les miennes!», i tuoi dolori sono i miei. Scatta l'identificazione col povero corpo ridotto a marciume putrescente, e si apre per il poeta il ricordo di tanti dolori altrettanto atroci, situati in un passato non si sa quanto remoto. «J'ai senti tous les becs et toutes les machoires/ Des corbeaux lancinants et des panthères noires/ Qui jadis aimaient tant à triturer ma chair»¹². Il ricordo di tante torture subite nel pas-

¹¹ «Gli occhi due buchi, e dal ventre sfondato/ Pesanti gli intestini colavano lungo le cosce,/ Sazi di quelle delizie ripugnanti, i carnefici/ A colpi di becco l'avevano castrato» (trad. di C. Ortesta).

¹² «Ho sentito tutti i becchi e tutte le mascelle/ dei corvi lancinanti e delle pantere nere/ Che un tempo amavano tanto triturare la mia carne».

sato affiorano e si fanno sentire con straordinaria forza, ineguagliata in Baudelaire. Una volta internalizzata, l'orrida realtà si fa insopportabile e dà adito all'invocazione a Dio: «Ah! Seigneur! Donnez-moi la force et le courage/ De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût», Signore, datemi la forza e il coraggio di contemplare il mio cuore e il mio corpo senza disgusto. L'esperienza di Baudelaire «è una continua caduta, in contrasto con una instancabile lucidità. Il grido verso l'alto suona più imperioso nella sua tragica affermazione» (Emmanuel 1982, p. 96). Ricordando questa poesia, Artaud afferma che essa è uscita da un «tetano dell'anima», e l'«orrifico dettame» baudelairiano ha saputo «mantenersi nell'essere uterino della sofferenza dove ogni grande poeta si è temprato»; egli «ha patito la sua opera prima di scriverla» (1966, p. 167). Questa è una delle poesie nelle quali si verifica la «natura possentemente emozionale degli oggetti in relazione» (Bion). Viene in mente una drammatica lettera di Leopardi all'amico Giordani, nella quale afferma con disperazione: «Qui tutto è morte». La poesia – afferma Graziella Magherini, elaborando la nozione di «perturbante psicotico» – ha la capacità di imporre all'esperienza del *Tremendum* (Otto) la sua forma trasformatrice-contenente nella percezione dell'impatto catastrofico e del caos (1992, pp. 147-53).

In *L'amour et le crâne* è l'Amore che, «assis sur le crâne/ De l'Humanité», seduto sul cranio dell'umanità, soffia bolle rotonde in aria (ma la bolla «crève et crache son ame grêle»: si osservi il gioco fonosimblico): divertimento «feroce e ridicolo» per l'Amore, «Car ce que la bouche cruelle/ Eparpille en l'air/ Monstre assassin, c'est ma cervelle/ Mon sang et ma chair», poiché ciò che la bocca crudele sparge in aria, mostro assassino, è il mio cervello, il mio sangue e la mia carne. Nota Quesnel che «all'uscita di questo itinerario singolare, il poeta protesta per la qualità di quest'opera di distruzione: primo sussulto d'orgoglio in questo maledetto. Del resto, l'inizio di questa poesia inaugura il movimento che farà uscire Baudelaire dal ghetto» (1987, p. 69).

Segue un miniciclo di poesie riunite sotto il titolo di «Révolte» (sono tre). L'Io devastato dalla furia del super-Io, cerca aiuto in un'istanza alternativa: a Dio subentra Satana. Nel *Reniement de Saint Pierre*, Dio («Un tyran») non ascolta «Les sanglots des martyrs et des suppliciés», i singhiozzi dei martiri e dei suppliziati. In *Abel et Caïn*, secondo una struttura bipolare, «la race de Caïn» si oppone a quella di Abele, come a Caino si oppone Dio. Nelle *Litanies de Satan*, Satana, figura di riferimento per tutti i diseredati della terra («Guérisseur familial des angoisses humaines», guaritore familiare delle umane angosce), è anche il destinatario della preghiera del poeta: «O Satan, prends pitié de ma longue misère!», o Satana abbi pietà della mia lunga miseria. Scrive Colesanti: «Deluso da questo

mondo, da un'opera di Redenzione secondo lui non realizzata, è al Principe delle Tenebre che il poeta qui si rivolge, e in due modi, come ha osservato molto bene Max Milner. In modo per così dire negativo, blasfemo, esaltando tutte le opere malefiche del Demonio, e in modo positivo, invocandolo come consolatore, guaritore, confessore» (1998, p. 297).

Infine trova spazio l'ultima sezione delle FdM: «La Mort». Afferma Jackson che per Baudelaire «scrivere significa confrontarsi con la finitudine. Nessuno lo ha compreso e provato così profondamente come Baudelaire» (2001b, p. 49). Incontriamo prima di tutto un sonetto consacrato alla *Mort des amants*, che è una delle più perfette e belle poesie dell'intero Canzoniere.

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Écloses pour nous sous des cieux plus beaux.

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

Un soir fait de rose et de bleu mystique,
Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux;

Et plus tard un Ange, entr'ouvrant les portes,
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes¹³.

Sempre puntuale Charnet: «Origine tragica della parola poetica, la morte diventa tuttavia nell'ultima sezione delle FdM l'appello di una speranza e di una salvezza. Dopo l'attraversata del presente divorato dallo *spleen*, le poesie riunite nella *Mort* lasciano intravedere una sorta di comunione a venire. L'insistenza sul futuro fa della morte l'orizzonte mistico della poesia baudelairiana» (1991, p. 70). Sul tema della morte è intervenuto con autorevolezza Grinberg: «A mio avviso, tanto la vita quanto la morte sono presenti nella bellezza di un'opera d'arte. La presenza della morte è quella che produce il sentimento di tristezza davanti alla con-

¹³ «Avremo letti pieni di profumi leggeri/ Divani profondi come tombe/ E sulle mensole fiori strani./ Dischiusi per noi sotto cieli più belli./ A gara bruciando gli estremi ardori/ Saranno i nostri i nostri cuori due grandi fiaccole./ Specchianti le loro doppie luci/ Nei nostri spiriti, specchi gemelli. // Una sera fatta di rosa e di mistico azzurro/ Ci scambieremo un unico bagliore./ Come un lungo singhiozzo, grave d'addii/ E un Angelo più tardi, schiudendo le porte/ lieto e fedele verrà a ravvivare/ Gli specchi offuscati e le fiamme morte» (trad. di C. Ortesta).

templazione della bellezza; la difficoltà non sta nel comprendere la bellezza, bensì nel sopportarla in tutta la sua pienezza» (1983, p. 485).

Il sonetto è innanzi tutto un'evocazione dell'amore assoluto. Quest'ultimo riposa sull'immagine della coppia perfetta. Pronomi personali, aggettivi qualificativi e sostantivi insistono sull'unità profonda della coppia, mostrando l'oggetto d'amore come un altro se stesso, un riflesso, un doppio: «*Nous échangerons un éclair unique*». È la morte che consente questa unione intensa e definitiva degli amanti. Questa fusione di temi si effettua grazie a un lessico ambivalente, che rinvia tanto all'amore quanto alla morte: 1, i «letti» fanno pensare a un tempo al letto di morte e al letto amoroso; 2, i «divani» sono paragonati a «tombe»; 3, le «fiaccole» simboleggiano i fuochi dell'amore ma designano anche le candele che attorniano i morti; 4, i «divani profondi» evocano l'intensità della voluttà, ma anche una sorta di seppellimento nella morte. Baudelaire unisce così i gradi supremi della passione e gli ultimi momenti di una vita. Per il poeta l'esperienza sensuale si prolunga sempre in un'estasi spirituale e la morte sfocia in una sopravvivenza ideale, quella dello spirito. Lungo tutta la poesia possiamo constatare uno scivolamento progressivo dal sensuale allo spirituale. La poesia si apre su un'impressione sensibile, i profumi. Ma l'allusione a «odori leggeri» in un contesto erotico testimonia già di un cedimento dell'esperienza sensuale. Baudelaire qui non preferisce i profumi «corrotti, ricchi e trionfanti». Il lessico si trova sempre ai confini del mondo sensuale e del mondo religioso. La scelta dei colori, per esempio, è indicativa. Ai colori smaglianti, violenti, caratteristici di un clima passionale, Baudelaire preferisce un color pastello: «*Un soir fait de rose et de bleu mystique*». Si noti intanto che l'epiteto «mistico» attribuito a un colore designa delle tinte che non hanno riscontro sulla terra. Siamo colpiti anche dal clima onirico nel quale agiscono i due amanti. Il solo tempo impiegato dalla poesia è il futuro. Il futuro non è il tempo della realtà, ma un tempo immaginario, che permette all'immaginazione di viaggiare. Questa impressione onirica è resa da una dimensione temporale vaga: durata indefinita della contemplazione, indeterminazione dell'istante in cui i due amanti muoiono («Una sera...») e del momento della «resurrezione» («Più tardi...»). Gli amanti si uniscono in una specie di dimensione extratemporale prossima all'eternità. Lo spazio rappresentato ha lo stesso carattere onirico. Spazio immaginario, esso riesce a conciliare i contrari: il luogo chiuso, il luogo dell'intimità è anche aperto, illimitato, teso verso l'infinito. Infine, l'irrealtà del luogo è suggerita dalla stranezza dei fiori e l'immaterialità dei colori. Questo sonetto lascia un'impressione dominante di slittamento in un mondo senza pesantezza.

Enigmatica resta la figura dell'Angelo, che è un angelo traghettatore, il quale trasporta gli amanti nel luogo loro assegnato dopo la vita. Ma si tratta anche di angelo che verrà a rianimare il luogo chiuso, gli specchi offuscati e le fiamme spente. Allora c'è stata partenza o meno? È anche l'Angelo della Bellezza, l'angelo di Rilke: «La bellezza è nient'altro che l'inizio del terrore che siamo appena in grado di sopportare» (seconda duinese). Hanna Segal commenta il verso di Rilke in questi termini: la bellezza è serena perché sembra immutabile ed eterna, terrorizzante perché quest'eterna immobilità è l'espressione della pulsione di morte, cioè l'elemento statico opposto alla vita e al cambiamento. Sull'Angelo baudelairiano si è soffermato Blanchot: «Come poi in Rilke, l'Angelo assicura l'accesso all'altro versante dell'essere, l'irrapresentabile infinito libero, l'invisibile, uno spazio che in noi sia già la realtà del di fuori, tale che saremmo noi stessi al di fuori» (1969, p. 114). Con la consueta finezza così introduce il sonetto Colesanti: «È un sonetto che è fra i più belli e tecnicamente perfetti che Baudelaire abbia composto: nel tono vago, sfumato, etereo, in un'atmosfera surreale e certo lugubre, con il senso delle tenebre e della fine, ma con aperture luminose verso cieli più belli, con la speranza e la fede, la gioia che dopo i singhiozzi e gli addii terreni, un'altra luce si accenderà e "rianimerà" lo Spirito. Amore e Morte, anche qui, ma con la consolazione di un riscatto, di una sopravvivenza espressa anche da una grande musicalità ritmica, di un decasillabo sempre esattamente bipartito». Più sbrigativo del solito, Jackson nota: «Questo sonetto in decasillabi in cui tanto il ritmo quanto lo schema delle rime sono di una grande regolarità è, con *Remords postume*, una delle due poesie scritte essenzialmente al futuro. A questa particolarità s'aggiunge il fatto, pure raro, che la relazione tra i due amanti sembra fondata su un rapporto di perfetta uguaglianza, metaforizzata dall'immagine dei "miroirs jumeaux". Si tratta qui della morte in ciò che essa ha di più mistico e di più idealizzato che governa la trasformazione degli amanti in pura luce» (1999, p. 327).

Per i paria della vita, «C'est la Mort qui console, hélas, et qui fait vivre/ [...] Et c'est le seul espoir», è la morte che consola e che fa vivere, ed è la sola speranza. Chiarezza nel nero orizzonte (ossimoro); è ancora l'Angelo donatore di «rêves extatiques», «Et qui refait le lit des gens pauvres et nus», e che rifà il letto alla gente povera e nuda; «C'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus», è il portico aperto su cieli ignoti (*La mort des pauvres*). Nella *Mort des artistes* la speranza assume la forma del «nouveau» (in rima con «cerveau») e dei «fiori» che si dischiuderanno: «C'est que la Mort, planant comme un soleil nouveau/ Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau!», la morte, planando come un sole nuovo, farà sbocciare i fiori dal loro cervello. Un desiderio di tenebra e di finale pacificazione si

esprime nella *Fin de la journée*. Tutta ossimorica è l'attesa della morte nel *Rêve d'un curieux*: «Désir mêlé d'horreur», «angoisse et vif espoir», «âpre et délicieuse». Ma infine, nel *Voyage*, «la morte è apportatrice di poesia (ancora la rima “nouveau”: “cerveau”) perché contiene l'Ignoto, che, con la sua differenza assoluta, può salvare la parola dalla mostruosa noia che la distrugge» (Charnet 1991, p. 71). Ricapitola Colesanti: «Sarebbe arrischiato voler ritrovare in questa lunga poesia che termina con un'invocazione alla Morte, ma che conclude e riepiloga tutto il “livre” un riscontro preciso alle altre sezioni precedenti, anche se il dissidio tra desiderio e realtà, fra sogno e azione, o il Male, il Peccato o la Rivolta, sono più o meno largamente rappresentate. Ma sono altre categorie del pensiero e dell'animo di Baudelaire, è la sua complessiva visione di un mondo dominato dalla Noia e dall'Orrore, e stretto nella morsa del Tempo che viene qui riproposta, di un mondo che delude sempre la nostra aspirazione all'Infinito, che non placa le nostre inquietudini, che non frena le nostre vane agitazioni, e non è semplicemente una riproposta riepilogativa e ripetitiva: è una resa dei conti, un bilancio fallimentare ch'egli redige, personale e generale, e che ineluttabilmente sfocia nell'allegoria di un altro “viaggio”, in un'evasione coraggiosa e definitiva verso l'Ignoto, per trovare finalmente del “Nuovo”» (Colesanti 1998, p. 309). «Si le ciel et la terre sont noirs comme de l'encre,/ Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons», se il cielo e la terra sono neri come inchiostro, i nostri cuori che conosci sono pieni di luce. «Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,/ Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel qu'importe?/ Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!», desideriamo, tanto il fuoco ci brucia il cervello, sprofondare nelle profondità dell'abisso, inferno o cielo che importa? in fondo all'ignoto per trovare il nuovo! Pensiero della «profondità» abissale, desiderio di esplorare tutte le dimensioni dell'umano e del soprannaturale, le nostre menti bruciano dal desiderio di partire sul vascello-Morte, verso l'ignoto per trovare finalmente il «nuovo». (Il mondo fin qui esplorato è invariabilmente «Une oasis d'horreur dans un désert d'Ennui», un'oasi di orrore in un deserto di tedio).

Le FdM si concludono con la ripresa del «noi» corale e con un bipolo: oscurità/luce. Di fatto, la fine del *Voyage* configura una poesia della luce che idealmente s'inanella a *Bénédiction* e *Élévation*, e il viaggio ricomincia, come *ripresa*, con la speranza del *nouveau*. Picon, prima di Conio, ha insistito con forza sulla struttura «circolare» o spiroidale, forse meglio, del «libro»: le FdM non debbono essere seguite come una linea ascendente irrimediabilmente tesa tra il punto iniziale e il punto finale. Bisogna percorrerle *come un cerchio* (o una spirale, diciamo noi) chiuso su di sé, che c'invita a ritornare al punto di partenza dopo aver toccato il punto d'arri-

vo (1978, p. 928). In altre parole, uscito da una concezione lineare del tempo, Baudelaire postulerebbe, prima di Nietzsche, «il più abissale dei pensieri», l'eterno ritorno del medesimo: «In ogni attimo comincia l'essere; attorno ad ogni "qui" ruota la sfera "là". Il centro è dappertutto. Ricurvo è il sentiero dell'eternità» (*Così parlò Zarathustra*, vi, 1). Da parte loro, Conio e Ciompi insistono sul fatto che la struttura bipolare governa ogni singolo componimento: essa è spesso presente nella relazione fra poesia e poesia, fra ciclo e ciclo, fra sezione e sezione, in una tensione continua e senza requie. Infine, ricordiamo come, per Bonnefoy, in Baudelaire è la coscienza della morte a costituire la garanzia di un linguaggio immortale: «Il corpo, il luogo, il volto. Ingranditi a proporzioni stellari non appena riconosciuti come mortali, sono nelle FdM il nuovo orizzonte e la salvezza del discorso» (1959, p. 44). «Conoscere attraverso la morte», ci dice Bonnefoy; e Jackson aggiunge: «Questa conoscenza – conoscenza attraverso il dolore – è, innegabilmente, la forza che conferisce al libro la sua incomparabile verità» (2001, p. 111).

Restano da esaminare le sei *pièces condamnées* che a pieno titolo fanno parte delle FdM. E incontriamo dapprima *Lesbos*, il più antico dei testi «lesbici» di Baudelaire. Ci imbattiamo subito nei due versi più belli e più significativi di tutta questa lunga poesia: «Lesbos, où les baisers sont comme des cascades/ Qui se jettent sans peur dans les gouffres sans fond», Lesbo, in cui tutti i baci sono come cascate che si gettano senza paura nell'abisso senza fondo. L'amore lesbico è cantato perché si sottrae alle «hideurs de la fécondité», in un desiderio infinito, in un appagamento insaziabile, si getta coraggiosamente nel cuore dell'abisso «senza fondo». Dopo due versi incontriamo «profond», che dà solennità e rilievo quadridimensionale a queste «vierges en fleurs». Criptato è il verso scopertamente autobiografico del poeta, quando esclama: «Et je fus dès l'enfance admis au noir mystère/ Des rires effrénés mêlés aux sombres pleurs», fui sin dall'infanzia ammesso al mistero nero delle risa sfrenate mescolate alle cupole lacrime. Secondo Jackson, il «nero mistero» ha a che fare col *mundus muliebris* di cui, come abbiamo visto, Baudelaire parla nei *Paradis artificiels* e in una lettera a Poulet-Malassis. Ma il «noir mystère» resta inesplicato, almeno quanto «le secret douloureux qui me faisait languir».

Segue un vero e proprio dramma dialogato a tre voci nell'immenso affresco di *Femmes damnées* (*Delphine et Hippolyte*). Riassume benissimo Emmanuel: «L'amore, in Delphine, si raddoppia di una volontà forsennata di unicità; il rimorso, in Hippolyte, di una sete di annientamento non meno intensa. Si tratta di due modi opposti di distruggersi e di distruggersi reciprocamente, di volere insieme l'abisso fatale» (1982, p. 82). È un modello incarnato di relazione sadomasochista. Qui tutti i temi nucleari,

appena velati dal motivo dell'omosessualità femminile, vengono esasperati, sino all'estremo di una logica delirante. Hippolyte è subito vittima arresa sotto l'effetto delle carezze «puissantes», potenti, di Delphine: «Ses bras vaigus, jetés comme de vaines armes», le sue braccia vinte, gettate come delle vane armi. «Forte» è invece la partner, in versi di un rilievo dantesco: «Comme un animal fort qui surveille une proie,/ Après l'avoir d'abord marquée avec les dents», come un animale forte che sorveglia una preda, dopo averla marchiata con i denti. In fine, Hippolyte non disdegna il ferino dominio dell'amica: «Le cantique muet que chante le plaisir», il cantico muto che il piacere canta.

Le Léthé faceva parte, nell'edizione originale, del ciclo di Jeanne. Il Lete non è evocato come fiume che cancella i peccati e purifica, bensì come metafora del piacere fino allo stordimento che il poeta ricerca. «Je veux dormir! Dormir plutôt que vivre!», voglio dormire piuttosto che vivere. Il disinteresse per gli oggetti del mondo interno non potrebbe essere più deciso e marcato.

In *A celle qui est trop gaie* troviamo il poeta accompagnato da una bellissima donna, che gli suggerisce un'ambivalenza franca: «Je te hais autant que je t'aime», è la ripresa puntuale dei versi di Catullo che iniziano con «Odi et amo», ti odio e ti amo. Il poeta sente dentro di sé una duplice corrente di affetti, una positiva e una negativa, indirizzata verso lo stesso oggetto. Ma, come sempre nello stato melanconico, il super-Io sadico prende il sopravvento: «Pour châtier ta chair joyeuse», per castigare la tua carne gioiosa. Al grembo stupefatto il poeta infligge il suo castigo, un'atroce ferita: «Une blessure large et creuse», una ferita larga e profonda. E attraverso queste nuove labbra, più belle perché più «éclatantes» per il sangue effuso, egli vuole infondere il suo «poison» che – in una nota – Baudelaire spiega come *spleen* o melanconia, non certo come sifilide. Ma è proprio la denegazione che ci fa invece propendere per la famigerata «interpretazione sifilitica», anche perché essa ben si accorda con l'idea di «malattia» inflitta a un corpo che colpisce per la sua estrema «salute». Nella sua interpretazione psicoanalitica, Bersani osserva che in ultima analisi queste nuove labbra sono destinate a trasformare l'atto sessuale in omicidio: la donna morirà non tanto per la «ferita» quanto per la penetrazione dello sperma «avvelenato» del poeta (1981, p. 78).

Mai come in questa poesia – *Les bijoux* – Baudelaire aveva descritto a tutto tondo l'oggetto del suo desiderio: la donna se ne sta sdraiata tutta nuda, ma ingioiellata, truccata, «Sur ce teint fauve et brun le fard était superbe», su quella tinta fulva e bruna il belletto era superbo. Ciò che in tale poesia fa problema sono gli ultimi versi: poiché solo il focolare illuminava la stanza, «Chaque fois qu'il poussait un flamboyant soupir,/ Il inon-

dait de sang cette peau couleur d'ambre», ogni volta che emetteva un fiammeggiante sospiro, inondava di sangue quella pelle color ambra. Colesanti vi vede un orgasmo del poeta, Jackson associa quest'inondazione di sangue a quello presente in *Une martyre*, Bersani pensa ad una eiaculazione di sangue («La violenza metaforica del fantasma sessuale è diventata fantasma dell'atto sessuale come violenza fisica», 1981, p. 71).

Les métamorphoses du vampire mette in scena la trasformazione della donna amata in oggetto abietto: «Un outre aux flancs gluants, toute pleine de pus!», un outre dai fianchi vischiosi tutto pieno di pus. (Per un'analisi più completa di queste poesie si veda Cacciavillani 2005, pp. 179-84).

Offriamo qui al lettore la possibilità di degustare un famoso capolavoro tratto dall'edizione del 1868. Si tratta di un sonetto che s'intitola *Recueillement*.

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.
Tu réclamaïs le Soir; il descend; le voici:
Une atmosphère obscure enveloppe la ville,
Aux uns portant la paix, aux autres le souci.

Pendant que des mortels la multitude vile,
Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,
Va cueillir des remords dans la fête servile,
Ma Douleur, donne-moi la main; viens par ici,

Loin d'eux. Vois se pencher les défunes Années,
Sur les balcons du ciel, en robes surannées;
Surgir du fond des eaux le Regret souriant;

Le Soleil moribond s'endormir sous une arche,
Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,
Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche!¹⁴

«Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille./ Tu réclamaïs le Soir; il descend; le voici», stai buono o mio dolore e non inquietarti troppo. Volevi la sera, scende, eccola qui. Il dato più vistoso di questa poesia è il passaggio dalla distanza allegorica del Dolore a un avvicinamento al poeta-madre-oggetto-buono tramite l'interpellazione nella lingua del «pappo e il dindi»: «Sois sage», «tiens-toi plus tranquille», «donne-moi la main»,

¹⁴ «Sii saggio, mio Dolore, stai calmo/ Invocavi la Sera, eccola, scende:/ Una secura atmosfera avvolge la città,/ E agli uni porta pace, agli altri pena,/ Mentre dei mortali la moltitudine vile,/ Sotto la sferza del Piacere, carnefice spietato,/ Va a cogliere rimorsi nella festa servile/ Prendimi per mano, mio Dolore vieni qui,/ Lontano da loro. Vedi gli Anni defunti affacciarsi/ Dai balconi del cielo, in vestiti antiquati,/ Dalle acque profonde sorgere lieto il Rimpianto;/ Sotto un ponte il sole morente addormentarsi,/ E, come un lungo sudario a Oriente in una scia,/ Senti, mio caro, senti la dolce Notte avanzarsi» (trad. di C. Ortesta).

«viens par ici». Il poeta si cura del proprio oggetto «addolorato» e lo acquieta con espressioni suadenti («Entends, ma chère, entends»): l'arrivo della Notte, antropomorfizzata, più che da vedere è da ascoltare nei suoi passi leggeri e appena discernibili con l'udito. La poesia segnala la trasposizione di istanze metafisiche o cosmiche in un rapporto di «maternage» intimo, affettuoso, ricettivo, attento alle proiezioni che il bambino-Dolore esporta nella figura del poeta-madre. Il poeta che così cura il proprio oggetto d'amore si avvia verso un superamento della posizione depressiva, verso una maggiore integrazione dell'astratto con l'affettivo, pieno di sollecitudine e di struggimento. «Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche», ascolta, mio caro, ascolta la dolce notte che cammina.

Leggiamo ora l'interpretazione di Jackson: «La riuscita di questo mirabile testo consiste in una scommessa. In effetti, Baudelaire vi moltiplica il ricorso a istanze (il Dolore, la Sera, il Piacere, gli Anni, il Rimpianto, il Sole, la Notte) alle quali, attraverso l'impiego della maiuscola, deferisce un carattere allegoricizzante che, se fosse all'opera da solo, rischierebbe di far cadere il sonetto nell'astrazione [è la lettura di Gasarian]. Ora, leggendo ognuna di queste istanze a un epiteto, un sostantivo o un verbo concreti, Baudelaire riesce a dar figura sensibile a ciò che in altri poeti sarebbe rimasto freddamente disincarnato: invece gli Anni hanno delle vesti, il Piacere una frusta, il Rimpianto è sorridente, il Sole moribondo, il Dolore ha una mano, una voce e delle orecchie, la Notte un passo. D'altro canto, il ritmo di questa poesia sembra veramente riposare sulla necessità di una dizione, più che sulle convenzioni della prosodia, conferendo così alla voce del poeta una presenza che rende più forte l'intimità e la dolcezza del Dolore interpellato» (Jackson 1999, p. 331).

Sentiamo ora Colesanti: «Pur nella presenza di note negative, fosche o funeree ("obscure", "bourreau", "remords", "défuntes", "moribond", "linceul"), c'è una certezza, una fiducia di tranquillità, come un'apertura ampia di conforto, nello spazio ("les balcons du ciel", "une arche", "traînant à l'Orient") e nel tempo ("les défuntes Années", "le Regret souriant"), in una struttura ossimorica. E c'è l'attesa, in un momento magico, in una "heure mélancolique", di un evento, di uno stadio felice che sopravviene, che già si verifica, che è "in corso", come stupendamente appare nel passaggio, nei versi finali, dalla Sera alla percezione auditiva della Notte» (1998, p. 406).

C'è infine da rilevare, come pur fa Colesanti, che «la Douleur» in francese è femminile, e si ritrae costantemente l'impressione della sovrapposizione di una donna amata al Dolore. Questo fenomeno tocca il suo culmine proprio nell'ultimo verso, dove il vocativo «ma chère», mia cara, fa pensare esattamente a una presenza femminile.

Lussana pensa, sulla scia di Bion, che qui si tratti della «parte mistica della personalità, della sua esperienza della bellezza e del mistero del mondo e della mente che li concepisce e li contempla» (1992, p. 184).

In queste poesie la passionalità verso l'amore o l'odio, o entrambi, insieme non viene mai meno, come ha rilevato magnificamente Michaux: «I pensieri gli venivano a coppie, l'uno suscitando l'altro (simile, analogo o antagonista), strane coppie, ogni pensiero col suo contrario, il sì col no, il pro col contro, l'affermazione con la negazione, la tesi con l'antitesi» (1966, p. 25). È la legge del pensiero affettivo rilevata e illustrata da Ciompi (e che noi abbiamo chiamato, sulla scorta dell'opera di De Martino, *ethos* del trascendimento, che coincide con la nozione di Bellezza in Baudelaire): «La fusione di due sistemi di riferimento d'ordine superiore costituisce il momento creativo decisivo» (1994, p. 125). È sotto il segno di Eros (capacità vitale dell'artista) che conclude la sua parabola Baudelaire, esponendo un mondo, secondo un'enorme «capacità di legame» che per Bion è fondamentale nell'uomo creativo. Solo così il poeta delle *Fleurs du Mal* conseguirà la restaurazione degli oggetti (Klein), o come preferisce esprimersi Marcelle Spira, la riparazione, la restituzione nel rinnovamento (1983). Anche trattando di oggetti, eventi, situazioni, figure repellenti (il «corpo ferito» di Bonnefoy), egli accede al «linguaggio immortale». Aveva visto giusto Picon (1978, p. 929): Baudelaire è il «poeta dell'esistenza in un linguaggio che supera quello dell'esistenza». Ed era stato di una prodigiosa lucidità quando affermava che suo compito era di «extraire la *beauté* du Mal», estrarre la bellezza dal Male. Questa è l'autentica «moralité» del Libro.

VI. La scrittura dell'odio

Una violenta crisi si abbatte su Baudelaire dopo la pubblicazione della seconda edizione delle FdM (1861). In più, nel 1862, fallisce il suo tentativo di entrare all'Académie française; il 23 gennaio si sente sfiorato dal «vento dell'ala dell'imbecillità»; la situazione economica è più disastrosa che mai; quel che restava del legame con Jeanne è spazzato via, dopo un suo comportamento inaudito («un fatto mostruoso»). Mauron fissa l'inizio dell'«ultimo Baudelaire» nel marzo 1861, data di un'impressionante lettera alla madre: «Quarant'anni, un Consiglio giudiziario, debiti enormi, e, infine, peggio di tutto la volontà persa, dissipata! Chissà se anche la mente non sia alterata? [...] Di tanti piani e progetti accumulati in due o tre cartelle che non oso più aprire, che cosa realizzerò? Forse mai niente [...] Sono caduto in una sorta di terrore nervoso continuo; sonno spaventoso, risveglio spaventoso; impossibilità di agire [...] In questa orribile situazione di spirito, di impotenza e di ipocondria, è ritornata l'idea del suicidio [...] Tu sei sempre armata per lapidarmi con la folla. Tutto ciò risale alla mia infanzia, come ben sai. Come fai ad esser sempre, per tuo figlio, il contrario di un'amica?».

In un frammento inedito di poemetto in prosa, Baudelaire nota: «*Une tour-labyrinthe. Je n'ai jamais pu sortir. J'habite pour toujours un bâtiment qui va crouler, un bâtiment travaillé par une maladie secrète*»¹. È esattamente la situazione di cui parla Meltzer a proposito del *claustrum*: un profondo imprigionamento del soggetto nella mente della madre. «Non sono mai potuto uscire», dice dolorosamente il poeta. È da un «gouffre profond» che chiama e non trova aiuto. E forse non cerca neanche più aiuto: si limita a constatare il fatto.

Nel quadro di questo stato di profondissimo malessere, lo *Spleen de Paris* (1862-66, progetto ampiamente incompiuto) appare come una

¹ «Una torre-labirinto. Non sono mai potuto uscire. Abito per sempre un edificio che sta per crollare, un edificio travagliato da un male segreto».

«sfigurazione» (oltre che «de-figurazione») (Johnson 1979) del linguaggio poetico quasi sacrificale. Alla poesia dell'*Ecce homo* (Picon) subentra la prosa sperimentale del «curioso», di un soggetto sempre più dedito all'«auto-idolatria». Compare la figura dello «spettatore» (l'occhio del super-Io): «Baudelaire cessa di offrirsi allo sguardo; con un atteggiamento inverso, osserva» (Mauron 1966, p. 43). Correlativo a questo sguardo «freddo» è l'alta frequenza, nello *Spleen de Paris*, degli atti di violenza, dell'aggressività, talvolta omicida, verso l'Altro: «L'odio, col tempo, aumenta» (*ibid.*, p. 46). Osservano Ciccone e Lhopital che «le pulsioni di vita portano all'investimento, al legame, alla creatività e all'oggettualizzazione, mentre le pulsioni di morte e le pulsioni da esse derivate (le pulsioni distruttive, l'odio, l'invidia, la crudeltà) portano al disinvestimento, allo slegamento, all'annientamento e alla disoggettualizzazione» (1994, p. 225). I primi ventitré poemetti contengono – secondo Mauron – almeno tre fantasmi di atti di violenza; i ventiquattro successivi ne contengono almeno otto. Non occorre enfatizzare troppo il fatto che lo *Spleen de Paris* si pone come una serie di «passeggiate per Parigi», a cogliere quel «moderno» teorizzato nel *Peintre de la vie moderne*. Anche lì l'atto di «sposare la folla» era in realtà un atto *Self-centred*, predatorio (un'aggressione intrusiva al corpo della madre). «Essere al centro del mondo» ma «nascosto». È un impulso perverso a penetrare e possedere, a collezionare sensazioni, a divorare con gli occhi. «È un Io insaziabile del non-Io», avido e invidioso. E poi – come osserva giustamente Mauron – i personaggi che il *flâneur* incontra sono anch'essi Baudelaire. I poemetti in prosa costituiscono in realtà rappresentazioni sceniche del mondo interno di Baudelaire, micro-situazioni fantasmatiche, ossessioni evidenti, o, come scrivono Scott e Wright, sottolineando l'aspetto di *symboles et moralités* dell'opera, «piccoli drammi fantasmagorici o allucinatori» (1987, p. 27). Baudelaire s'installa direttamente sulla scena del teatro onirico e deferisce semplicemente – con una rinuncia autolesionistica alla Bellezza – quel che «vede».

La transizione con le FdM è assicurata da un *pathos* del mondo che è il *pathos* del soggetto in «questo» mondo (Rella 1995, p. 19): la perdita dell'aureola. In mezzo al «chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous le côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam»² (*Perte d'auréole*). Se il contesto ci riporta all'incipit di *A une passante* («Autour de moi la rue assourdissante hurlait») e alla malinconia dei declassati nel *Cygne*, la perdita

² «Mobile caos in cui la morte giunge al galoppo da tutti i lati nello stesso istante, la mia aureola, per un brusco movimento, è scivolata dalla mia testa nella fanghiglia della strada».

delle «insegne» poetiche introduce un cambiamento catastrofico che non sarà privo di conseguenze. Commentando questo testo, Berman osserva che «per il poeta e il filosofo la *desacralizzazione* è una delle esperienze cruciali della vita moderna, uno dei temi centrali dell'arte e del pensiero moderni» (1984, p. 198). Il poeta, ormai «de-poeticizzato» (l'espressione è di Baudelaire stesso), non può più identificarsi che con il vecchio saltimbanco, «*voûté, caduc, décrépit, une ruine d'homme*», colto nella prostrazione di una solitudine che esclude l'uso della parola (qui comincia la vera afasia di Baudelaire, prefigurazione di quella che lo colse nell'ultimo anno di vita): «*Je viens de voir l'image du vieux poète sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par sa misère et par l'ingratitude publique*»¹ (*Le vieux saltimbanque*).

Se la donna – l'Idolo – ancora «soggioga» e «divora» coi suoi occhi, è la legge del Tempo che domina il poeta, e ne fa il suo «schiavo»: «*Le Temps règne en souverain maintenant*», con il suo corteo funesto di «*Souvenirs, Regrets, Spasmes, Peurs, Angoisses, Cauchemars, Colères et Névroses*» (*La chambre double*). Altra figura d'identificazione – animale, ora – è il povero cane infangato, il cane senza casa, il cane *flâneur*, il cane saltimbanco, mosso dalla durezza della necessità. Ma «*où vont les chiens?*» – drammatica domanda che Baudelaire pone a se stesso e al mondo, e che scuote da cima a fondo la traballante impalcatura dello *Spleen de Paris*, aprendo scenari apocalittici che saranno propri dell'«ultimo Baudelaire». Dove vanno i cani? Il poeta-cane che si configura nello *Spleen de Paris* è un essere vinto, schiacciato e però pieno di rancore e di odio. Se la risata di Melmoth è «l'espressione perenne della sua collera e della sua sofferenza», l'odio è uno dei suoi volti latenti: «L'odio è un liquore prezioso, un veleno più caro di quello dei Borgia – perché è fatto col nostro sangue, la nostra salute, il nostro sonno, e i due terzi del nostro amore!» (*Conseils aux jeunes littérateurs*). Il genio di Baudelaire vede quanto l'odio sia parte del bipolo inaugurale: solo che ora la sua melanconia è fissata a quella che Freud chiamava la fase «sadico-anale». All'interno di tale costellazione psichica, «l'amore non si distingue quasi dall'odio».

Perfetto «pendant» della poesia liminare *Au lecteur* («*Mon semblable – mon frère!*») è qui il poemetto *Le chien et le flacon*: «Ah! misérable chien, si je vous avais offert un paquet d'excréments, vous l'auriez flairé avec délices et peut-être dévoré. Ainsi, vous-même, indigne compagnon de ma triste vie, vous ressemblez au public, à qui il ne faut jamais présenter des parfums délicats qui l'exaspèrent, mais des ordures

¹ «Ho appena visto l'immagine del vecchio poeta senza amici, senza famiglia, senza figli degradato dalla povertà e dall'ingratitude pubblica».

soigneusement choisies»⁴. La «triste misère», un tempo condivisa, quale specificità dell'umana condizione, diventa, nello *Spleen de Paris*, *escremento* offerto al lettore indegno e odiato. «Il francese è un animale da cortile; il pattume non gli dispiace; è scatofago. Impazzisce per gli escrementi» (*Mon cœur mis à nu*, LXIII). È questo il nuovo «patto» che lega il poeta senza aureola al suo destinatario: uno scambio escrementizio, che si esprime per frammenti, per schegge acuminate («sans rythme et sans rime»), seguendo la logica dei «soubresauts de la conscience», soprassalti della coscienza, ferita dal «cri strident», grido stridente, che si leva dalle «villes énormes», città immani. Come indica Imbasciati, «l'attacco anale contiene e dà forma all'aggressività», implica un'intrusione «forzata, violenta, delirante, esplosiva, sadica, distruttiva. L'attacco anale comporta una fantasia di penetrazione "pantoclastica" [...] Vi riempirò di merda!» (1983, pp. 220-3).

L'odio si declina in un primo momento come atto vampiresco di penetrazione nell'altro e di svuotamento dell'altro. Il modello di tale identificazione proiettiva vorace (sul concetto di identificazione proiettiva, si vedano Grinberg 1982 e Grotstein 1983) è fornito dalle *Foules*: «Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant»⁵. Questa arte o strategia del «godere della folla» comporta un danneggiamento sostanziale dell'oggetto: è «un'orgia di vitalità» ma «a spese del genere umano». Ciò è legato, in Baudelaire, a una radicale inettitudine ad «abitare», cioè, sostanzialmente, ad accettare la finitudine del proprio corpo vivente: egli progetta uno «studio sulla grande malattia dell'orrore del domicilio»; orrore che si struttura, tuttavia, in modo ambivalente, bipolare, giacché «vi è in ogni cambiamento qualche cosa d'infame e di piacevole insieme, qualcosa che è in rapporto con l'infedeltà e il trasloco» (*Mon cœur mis à nu*, XXXVI). Traslocare significa perdere una «situazione» per acquisirne un'altra: c'è un problema di separazione e di lutto (che Baudelaire non sa affrontare). La fedeltà sarebbe la vita «unitiva» su cui insiste Emmanuel, lo stato simbiotico così ben descritto nella prima parte della *Chambre double* (è un vero e proprio ritorno all'*amnios*, alle acque originarie: «Une senteur infinitésimale du choix le plus exquis, à laquelle se

⁴ «Ah, miserevole cane, se ti avessi offerto un pacchetto di escrementi, lo avresti annusato come una squisitezza, e forse lo avresti divorato. Anche tu, indegno compagno della mia triste vita, somigli al pubblico: a cui non si devono mai offrire delicati profumi, ma solo lorde accuratamente scelte».

⁵ «Il poeta gode di questo incomparabile privilegio: può essere, a suo piacere, se stesso e un altro. Come quelle anime erranti che cercano un corpo, egli sa entrare, quando vuole, in qualunque personaggio. Solo per lui tutto è vacante».

mêle une très légère humidité, nage dans cette atmosphère, où l'esprit sommeillant est bercé par des sensations de serre chaude»).

Il grido che lacera da cima a fondo lo *Spleen de Paris* è «Où vont les chiens?», dove vanno i cani? (*Les bons chiens*); dove possono traslocare per evitare il perturbante dell'ignoto? Il poeta può proiettarsi dentro l'altro, con una identificazione proiettiva parassitaria. Baudelaire potrebbe andare nella casa materna di Honfleur, ma invece se ne va in Belgio, per un buonissimo motivo: «Perché ci sono già». Il grido è struggente, straziante, perché è vissuto da Baudelaire come la ricerca di un posto in cui poter *posare*, dormire, forse morire (analogo movimento in Leopardi: «Posa per sempre [...] Amaro e noia/ La vita mai nulla; e fango è il mondo»). Dove vanno a morire i cani? Baudelaire sceglierà il Belgio, con il più «spaesante» dei suoi traslochi, nel cuore stesso del Male, nell'occhio dell'abisso. Per ora si può divorare l'altro dall'interno, prendendone possesso.

È un esercizio che il poeta conosce bene, come indica lo splendido poemetto *Les fenêtres*: «Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle [...] Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie»⁶. L'«avida congettura» si chiama qui «legghenda», la possibilità fantastica di vivere e soffrire «en d'autres que moi-même». «Qu'importe la réalité si ma légende m'a aidé à vivre, à sentir que je suis, et ce que suis?». La finestra, come tra-mezzo, delimita lo spazio interno e lo spazio esterno, il mondo interno e il mondo esterno, ma li mette anche in comunicazione fra loro. Il «buco», il varco è la «ferita» attraverso cui egli «spinge il coltello nella carne del mondo e nella sua carne, per aprire una ferita attraverso cui l'universo possa entrare dentro di noi» (Rella 1992, p. 12). La ricchezza connotativa dell'oggetto apre in effetti un varco nel mondo: l'oggetto è «profond» (portatore di valenze multidimensionali), è «mystérieux» (segreto, rituale e liturgico, offerto al *myste* dei riti di iniziazione), è «fécond» (generatore, produttivo, trasformativo), «ténébreux» (come nella «ténébreuse et profonde unité»), «éblouissant», abbagliante (in ossimoro con tenebroso, un'esplosione nelle tenebre, luce che squarcia il sole nero ma che bisogno di questa polarità per manifestare la sua gloria che acceca). Questo oggetto bellissimo, travolgente, sconvolgente innesca quello che per Meltzer è il «conflitto estetico»: la bellezza del seno e il mistero della mente della madre, una quasi traumatica «esperienza emozionale» come evento originario. «L'elemento tragico dell'esperienza estetica risiede nella qualità enigmatica dell'oggetto»

⁶ «Non c'è oggetto più profondo, più misterioso, più fecondo, più tenebroso, più abbagliante di una finestra illuminata da una candela [...] In quel buco nero o luminoso, vive la vita, sogna la vita, soffre la vita».

(Meltzer 1989, p. 47). Il conflitto, intrinseco sia ai legami emozionali positivi che a quelli negativi, è sempre presente, a livello delle passioni il piacere e la sofferenza sono inestricabilmente collegati fra loro. Lo dice anche Keats, nell'*Ode alla Malinconia*: «Ella dimora insieme alla Bellezza/ La Bellezza che deve morire. / E con la Gioia, la cui mano è sempre/ Sulle labbra per il bacio dell'addio». La «finestra» baudelaيرية è dunque «l'interno che si mostra all'esterno, e l'esterno che risplende nell'interno, l'esterno che sprofonda dentro e trattiene come un sogno» (Meltzer 1989, p. 223). Solo che, mentre all'epoca delle FdM Baudelaire dava rappresentazione simbolica al conflitto attraverso «le rythme nombreux des antiques syllabes», e così lo trascendeva, ora prevalgono aggressione e istinto predatorio, in-differenza verso l'oggetto: «Mais qu'importe la réalité?». L'avidità, l'invidia e il narcisismo parassitico sono le barriere che ora lo separano dalla trasformazione del «conflitto» in «ritmo e rima». Così l'attacco sadico ha via libera nel momento in cui più profondo è il «varco». Scrive giustamente Jaques, che «i fenomeni schizo-paranoidi sono tentativi di difesa contro la terribile angoscia depressiva, ma in realtà mettono in gioco angosce persecutorie ancora più terribili. Varie volte si vedono pazienti, che, incapaci di sopportare la sofferenza del senso di colpa associato all'ambivalenza, regrediscono a modalità più primitive di scissione, con tutta la confusione e il disorientamento che ne derivano, allo scopo di superare le loro sofferenze. Però, l'angoscia di persecuzione, il ritiro dalla realtà e l'impoverimento dell'Io sono il prezzo che devono pagare per questo» (cit. da Ciccone - Lhopital 1994, p. 238).

Come dice benissimo Rella, «la lama di Baudelaire ha scavato. Ha scavato nei *Fiori del Male*, ha scavato nello *Spleen de Paris* e in *Razzi* e nel *Mio cuore messo a nudo*, finché la lama si è spezzata nell'opaco di una opacità inattraversabile. E su questa, in *Povero Belgio!*, Baudelaire si è accanito fino ad essere travolto» (1992, p. 10). Lo studioso non coglie però che fra la seconda edizione delle FdM (1861) e l'ultimo Baudelaire si è prodotta un'impressionante cesura (la «défiguration du langage poétique» come dice Barbara Johnson, la «desacralizzazione» come dice Berman) che ha fatto precipitare il poeta nel cuore del paese ostile, dove la scrittura non si configura più se non come «economia dell'odio».

Scatta nel *Mauvais vitrier* il demone della perversità: un «impulso», non un pensiero, ma un passaggio all'atto: «Pour rien, par caprice, par désœuvrement.// C'est une espèce d'énergie qui jaillit de l'ennui et de la rêverie». Si accampa, «dispotico», l'«odio» («Ivre de ma folie [...] Furieusement»). E la rabbia nel *Plaisant*, è disprezzo in *A une heure du matin* («Le barricate che mi separano attualmente dal mondo»), è odio per la sua donna in *Les yeux des pauvres*, è godimento criminale nella *Fausse man-*

naie, è il «ricordo di antichi rancori» e il desiderio di distruzione nel *Joueur généreux*, è violento attacco all'amore materno nella *Corde*, è la degradazione della donna ad animale, a insetto, a scheletro nel *Cheval de race*, è orrore della propria immagine allo specchio nel *Miroir*, dove «tutto un mondo di disillusioni e di rancori si raccoglie in un'incisiva brevità» (Lemaitre 1980, p. 185), è cuore gonfio di odio in *Portraits de maîtresses*, è gusto del nulla in *Le tir et le cimetière* («Tutto è nulla, tranne la Morte»), è fantasia omicida in *Mademoiselle Bistouri* («A meno che non sia per tagliarti la testa»). Un discorso a parte merita la grande bellezza di *Une mort héroïque*. Qui Baudelaire è a un tempo Fancioulle, l'artista «cospiratore», il principe, «artista lui stesso», che provoca la propria morte, e il narratore-spettatore che aveva potuto penetrare nelle profondità di quell'«anima curiosa e ammalata». Come dice benissimo Starobinski, «Baudelaire è la ferita e il coltello, è insieme il tiranno melanconico e il mimo dalla sovrana agilità che, nell'istante del proprio genio, crolla colpito al cuore dal segno tagliente del rifiuto opposto alla sua arte. Ma Baudelaire, in un angolo della scena, è anche il solo testimone capace di vedere l'aureola sul capo del buffone. [...] Testimone privilegiato, carnefice e condannato: Baudelaire è tutto ciò nella sua drammaturgia interiore» (1984, pp. 102 e 106). In effetti, tutto è ambivalente in quest'atto tragico: il mimo fa parte degli amici del principe, e tuttavia partecipa ad una cospirazione contro di lui; il principe è molto addolorato nell'apprendere che l'amato Fancioulle ha fatto parte del gruppo di cospiratori, e in quel momento «dispotismo» e «melanconia» prevalgono nella sua natura artistica; sicché il «fischio acuto, prolungato» che risveglia Fancioulle dal suo sogno e lo uccide fulmineamente è un *flatus* aggressivo e criminoso, almeno quanto la segreta cospirazione dell'artista: le due serie di eventi si corrispondono. Nonostante il fatto che l'arte può «voiler les terreurs du gouffre», attraverso il rancore melanconico del principe Baudelaire uccide l'arte come l'artista aveva ucciso l'amicizia. In questo poemetto-limite, paragonabile al *Voyage* nelle FdM, Baudelaire rinuncia di fatto, come il vecchio saltimbanco, alla parola e alle sue virtù trasfiguranti e catartiche, e comincia un viaggio al termine della notte senza Bellezza, contro ogni idea di Bellezza.

Molto giustamente Rella considera che tanto lo *Spleen de Paris* quanto *Mon cœur mis à nu*, *Fusées*, *Hygiène* e i frammenti affastellati di *Pauvre Belgique* facciano parte di un insieme unitario all'insegna della modernità più oltranzista: sprofondare nella *crisi*, avvicinarsi al Male fino a confondersi con esso: «La verità si porta verso di noi spezzando la falsa totalità, trasformandola in un frammento che, in quanto tale, è il simbolo, è la *forma* della nostra realtà: del nostro essere nel mondo e dell'essere del

mondo per noi» (1992, p. 21). Altrettanto giustamente, Conio parla di questi testi come una «scrittura dell'odio» (1992, p. 195).

Le lettere di questo periodo, specialmente quelle alla madre, sono gonfie di rancore e di livore: a proposito del progetto di *Mon cœur mis à nu*: «Ammasserò tutta la mia collera» (1° aprile 1861); a Michel Levy, definendosi un «buon odiatore», confessa: «La collera mi ha fatto fare un buon libro sul Belgio» (15 febbraio 1865), è l'altro progetto che lo assilla e lo ossessiona. «Provo un odio selvaggio verso tutti gli uomini», scrive alla madre (11 ottobre 1860); «Darò sollievo alla mia collera scrivendo libri terribili» (23 dicembre 1865), poggiati sul terreno esplosivo dello *spleen*; «Vorrei aizzare la razza umana tutta intera contro di me» (23 dicembre 1865); «Mi vendicherò, mi vendicherò alla grande, come un uomo che non ama più niente, ma che eseca il suo paese» (6 giugno 1862); naturalmente la morale borghese «mi fa orrore» (26 marzo 1863); e ora, quando incrocia un belga, avverte «un brivido di odio» (13 novembre 1865); «Non mi stancherò mai di insultare la Francia» (11 ottobre 1860); «Scriverò un qualche libro atroce che mi farà cacciare da questo paese volgare» (23 dicembre 1861); a proposito dei belgi: «Che mucchio di canaglie!» (13 ottobre 1864); e sul progetto di *Pauvre Belgique*: «Esprimerò tutto il mio disgusto per il genere umano» (13 novembre 1864).

Se in *Fusées* compariranno i frammenti, per così dire, positivi («pensieri» in forma di aforismi), in *Mon cœur mis à nu* confluiranno i frammenti negativi (la scrittura dell'odio), mentre *Hygiène*, non destinato al pubblico, è il *secretum* di Baudelaire, libro di esorcismi e di preghiere, invaso dal terrore della morte. Ancora una volta ci troviamo di fronte a una struttura bipolare: solo che la progettualità di Baudelaire gira a vuoto, e come il frammento segnala la frattura dell'opera quale luogo di strutturazione, così il progetto fine a se stesso suggerisce già l'aura del silenzio baudelairiano, che culminerà poi, nel 1866, nell'afasia. Non v'è chi si salvi dalla «scrittura del disastro», né Francia né il Belgio, né il mondo intero né Dio. «Se c'è un sentimento che domina tutto questo insieme frammentato, è proprio lo spirito della vendetta e del rancore», scrive Guyaux, che, peraltro, vede riflesso questo «mastodontico attacco sadico nella forma stessa del testo, *dissecta membra* della rivolta e della vendetta» (1986, p. 25). Ma la disperazione, una melanconia ancor più fosca del solito, sono il contraltare di questa fioritura nera dell'anatema: «Sono solo, senza amici, senza compagna, senza cane o gatto con cui lamentarmi. Ho solo il ritratto di mio padre, che è sempre muto». Ancora il tema ossessivo del silenzio. E nel frammento di *Fusées*, che inizia con «Il mondo sta per finire», egli considera la sua situazione: «Smarrito in questo mondo volgare, circondato dalla folla, vivo come un uomo stremato il cui sguardo vede, ne-

gli anni profondi, solo disinganno e amarezza e davanti a sé solo una tempesta, in cui non v'è nulla di nuovo né insegnamento né dolore».

A dispetto di questa derelizione infinita e di questa tristezza senza fondo, la «guerra» continua, pervasiva, vischiosa, ossessiva, delirante: «La donna è *naturale*, cioè abominevole» (*Mon cœur mis à nu*, III); «Sempre il gusto della distruzione. Amore naturale per il crimine» (v); contro George Sand: «Non posso pensare a quella stupida creatura senza un fremito di orrore. Se la incontrassi, non potrei impedirmi di gettarle un'acquasantiera in testa» (xvii); ritorna con forza il motivo escrementizio: «Non possiamo far l'amore se non con organi escrementali» (xviii); «Il francese è un animale da cortile. L'immondizia in casa sua non gli dispiace, e in letteratura è scatofago. Va pazzo per gli escrementi» (xxxiv); «Non ci sono che due posti per avere il diritto di scaricarsi: le latrine pubbliche e le donne» (*Fusée*, xii), «Ho scordato il nome di quella troia» (xxxix); «Indignazione causata dalla fatuità universale, di tutte le classi, di tutti gli esseri, nei due sessi, in tutte le età»; «Elenco di tutte le canaglie» (xxviii); «Una stupidella e una troietta, la massima imbecillità unita alla massima depravazione» (xxxiii); «Sulla necessità di battere le donne» (xxxviii); ma l'odio proiettato gli ritorna indietro: «Ogni giornale, dalla prima all'ultima riga, non è altro che un tessuto di orrori. Guerre, crimini, stupri, impudicizie, torture, delitti dei principi, delitti delle nazioni, delitti dei singoli, un'ubriacatura generale di atrocità» (xliv).

L'esperienza finale del Belgio, che è da vedere come un'immolazione sacrificale alla propria crudeltà incontenibile, è nello stesso tempo avvicinamento sempre più intimo al silenzio totale, alla morte della poesia e dunque all'afasia. Viene a mancare a Baudelaire il senso dell'identità nel cambiamento. Scrive al proposito Grinberg: «La capacità dell'individuo di continuare a sentirsi se stesso nel susseguirsi dei mutamenti sta alla base dell'esperienza emozionale dell'identità. Tale capacità permette di mantenere la stabilità nel corso di circostanze diverse e in ogni tipo di trasformazione e di cambiamento di vita. Il consolidamento del sentimento d'identità dipende soprattutto dall'interiorizzazione di relazioni oggettuali che sono state assimilate dall'Io attraverso un processo di identificazioni introiettive autentiche» (1990, p. 133). Il Belgio, d'altra parte, è lo stesso che la Francia, ma «in peggio»: è un «inferno elevato al cubo». Se Proust ha potuto vedere in quest'ultimo Baudelaire «il più desolato profeta dopo i profeti d'Israele», il poeta, dal canto suo, è un «bambino ridotto agli estremi» (Thélot 1993, p. 175), come ben mostra questa lettera alla madre del febbraio 1866: «Cosa veramente *ridicola*, un uomo che cammina dietro di me, un bambino o un cane che passano, mi danno da svenire. È ridicolo, no?». Baudelaire è terrorizzato, e in questa ripetizione della paro-

la «ridicolo» c'è tutto lo smarrimento di un «buon odiatore» strangolato dal proprio odio, c'è la fragilità di un bambino che cerca rifugio fra le braccia della mamma. Svenire, svanire: pensiero del profondo. Ritorna il motivo del cane. «Ho visto un uomo grande e grosso sdraiato sulla sua carretta che si faceva trainare da un cane. È proprio la dittatura del selvaggio nei paesi selvaggi» (*Pauvre Belgique!*).

L'opera, tanto accuratamente progettata, è più smozzicata e frammentata dello *Spleen de Paris* («Senza capo né coda», in cui «tutto è capo e coda»): quel che egli osserva a proposito dei belgi può essere applicato al suo proprio testo: «Il belga è stato tagliato in tronconi; vive ancora. È un verme che ci si è dimenticati di schiacciare. Tagliato in tronconi, diviso, invaso, vinto, battuto, saccheggiato, il belga vegeta ancora, pura meraviglia di mollusco» (*Pauvre Belgique!*). Come direbbe Artaud, tanto l'opera quanto l'Io del poeta, sono «fissurati», più che scissi, sminuzzati, triturati, sia pur con la resistenza di un mollusco. Se il motivo scatologico si ripresenta in forme clamorose – «Il Belgio è un *bastone merdoso*» – la proiezione anale gli ritorna indietro: «Signore, vi sentite abbastanza forte per amare un *merdoso* che non la pensa come voi?». Alle frontiere della «visione», anche Rimbaud scopre una realtà dolorosa: «Non so più parlare». Il belga stesso non sa parlare: «Sibili, pronuncia lenta e pastosa»: è quasi afasico.

Associando il motivo del cane e quello dell'afasia, Baudelaire scrive alla madre: «Il male persiste. Il medico ha pronunciato la grande paraola: isteria. In buon francese: *getto la mia lingua ai cani* [*Je jette ma langue aux chiens*]».

L'espressione gergale significa: *resto senza parole*. Ora, con un vero colpo di genio, Thélot ha riscontrato che uno dei quadri più odiati da Baudelaire, visto al Museo di Bruxelles, è *Il martirio di San Lievino* di Rubens, dove si vedono degli esseri truculenti che hanno strappato la lingua al santo e l'hanno gettata in pasto ai cani (1993, pp. 226-7). L'identificazione con il «vecchio saltimbanco» afasico, con i «poveri cani» che non sanno dove andare, con il cane sfruttato dal belga, opera in profondità. Ed è in una sorta di autofagia che si conclude la parabola creativa del più grande poeta dell'Ottocento: ha gettato la sua lingua ai cani e quelli l'hanno mangiata! Il 15 marzo 1866, visitando la chiesa di Saint-Loup, a Namur, Baudelaire è colpito da una grave crisi cerebrale; il 21 è vittima di un'emiplegia, non può più scrivere, e poco dopo sprofonderà nell'impossibilità di parlare. Articola ossessivamente un suono, un unico suono: una bestemmia!

Bibliografia

Bibliografia

Edizioni

- C. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, a cura di C. Pichois, 2 voll., Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1975 e 1976.
- C. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, a cura di M. A. Ruff, Seuil, L'intégrale, Paris 1968.
- C. Baudelaire, *Correspondance*, a cura di C. Pichois, con la collaborazione di J. Ziegler, 2 voll., Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1973.

Utili complementi sono:

- Album Baudelaire*, Iconographie réunie et commentée par C. Pichois, Gallimard, Paris 1974.
- C. Pichois/ J.-P. Avice, *Baudelaire Paris*, Editions Paris-Musées, Paris 1993.
- J.-P. Avice/ C. Pichois, *Passion Baudelaire. L'ivresse des images*, Textuel, Paris 2003.
- R. Kopp, *Baudelaire. Le soleil noir de la modernité*, Gallimard, Paris 2004.

In italiano abbiamo l'ottimo Meridiano, a cura di G. Raboni e G. Montesano:
C. Baudelaire, *Opere*, Mondadori, Milano 1996.

La miglior traduzione delle *Fleurs du Mal* è, a nostro avviso, quella di C. Ortesta: C. Baudelaire, *I fiori del male*, Introduzione di F. Orlando, Giunti, Firenze 1996.

Edizioni commentate delle Fleurs du Mal

- A. Adam, Garnier, Paris 1969.
- J. Delmay, Sansoni, Firenze 1972.

- L. Frezza, Rizzoli, Milano 1980.
C. Muscetta, Laterza, Roma-Bari 1984.
J. Delabroy, con la collaborazione di L. Allard e V. Colonna, Magnard, Paris 1986.
J. Dupont, GF, Flammarion, Paris 1991.
M. Colesanti, Newton Compton, Roma 1998.
J. E. Jackson, Le Livre de Poche Classique, Paris 1999.

Bibliografia su Baudelaire utilizzata

- Aa.Vv. 1967
Baudelaire, numero speciale della «Revue d'Histoire Littéraire de la France», aprile-giugno.
Aa.Vv. 1968a
Baudelaire, Actes du Colloque de Nice, Minard, Paris.
Aa.Vv. 1968b
Baudelaire, Colloque de Namur-Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature française, Bruxelles.
Aa.Vv. 1974
Regards sur Baudelaire, Actes du Colloque de London (Canada), Minard, Paris.
Aa.Vv. 1983
Baudelaire, numero speciale di «Bérénice», marzo.
Aa.Vv. 1989
Baudelaire, «Les Fleurs du Mal». *L'intériorité de la forme*, SEDES, Paris.
Aa.Vv. 1992
Numero speciale di «Europe», agosto-settembre.
Aa.Vv. 1993
Dix études sur Baudelaire, a cura di M. Bercot e A. Guyaux, Champion, Paris-Genève.
Aa.Vv. 1995a
Baudelaire, Paris, l'Allégorie, a cura di J.-P. Avice e C. Pichois, Klincksieck, Paris.
Aa.Vv. 1995b
Baudelaire. Nouveaux chantiers, a cura di J. Delabroy e Y. Charnet, Presses Universitaires du Septentrion, Lille.
Aa.Vv. 2002a
Lectures des «Fleurs du Mal», a cura di S. Murphy, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
Aa.Vv. 2002b
Lire «Les Fleurs du Mal», a cura di G.-L. Diaz, in «Cahier textuel», 25.

- Aa.Vv. 2003
Les Fleurs du Mal, Colloque de la Sorbonne, a cura di A. Guyaux e B. Marchal, Presses de Paris-Sorbonne, Paris.
- Adatte, E. 1986
«Les fleurs du mal» et «Spleen de Paris». *Essai sur le dépassement du réel*, Corti, Paris.
- Agosti, S. 1982
Cinque analisi, Feltrinelli, Milano.
- Artaud, A. 1966
Al paese dei Tarahumara e altri scritti, Adelphi, Milano.
- Auerbach, E. 1982
Da Montagne a Proust, De Donato, Bari.
- Benjamin, W. 1979
Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, Payot, Paris.
- Benjamin, W. 2002
I «passages» di Parigi, 2 voll., Einaudi, Torino.
- Berman, M. 1984
L'esperienza della modernità, il Mulino, Bologna.
- Bersani, L. 1981
Baudelaire et Freud, Seuil, Paris.
- Blanchot, M. 1969
L'entretien infini, Gallimard, Paris.
- Blin, G. 1948
Le sadisme de Baudelaire, Corti, Paris.
- Bonnefoy, Y. 1959
L'improbable, Mercure de France, Paris.
- Butor, M. 1960
Répertoire, Minuit, Paris.
- Cacciavillani, G. 1982
Il corpo testuale, Francisci, Abano Terme.
- Cacciavillani, G. 1994
Riflessi del mondo interno, Panozzo, Rimini.
- Cacciavillani, G. 2000a
La malinconia di Baudelaire, Liguori, Napoli.
- Cacciavillani, G. 2000b
L'oggetto poetico, Panozzo, Rimini.
- Cacciavillani, G. 2003a
Spazi di memoria, Cafoscarina, Venezia.
- Cacciavillani, G. 2003b
Baudelaire. La poesia del male, Donzelli, Roma.

Cacciavillani, G. 2005

Questo libro atroce. Commenti ai «Fiori del Male», Liguori, Napoli.

Charnet, Y. 1991

Baudelaire, Nathan, Paris.

Collot, M. 1982

La poésie moderne et la structure d'horizon, PUF, Paris.

Conio, G. 1992

Etude de «Les Fleurs du Mal», Marabout, Alleur.

Dolfi, A. (a cura di) 1991

Malinconia, malattia melanconica e letteratura moderna, Bulzoni, Roma.

Emmanuel, P. 1982

Baudelaire, la femme et Dieu, Seuil, Paris.

Fondane, A. 1994

Baudelaire et l'expérience du gouffre, Complexe, Paris.

Friedrich, H. 1971

La lirica moderna, Garzanti, Milano.

Gasarian, G. 1996

De loin tendrement. Etude sur Baudelaire, Champion, Paris.

Giusto, J. P. 1984

«Les Fleurs du Mal», PUF, Paris.

Guyaux, A. 1986

Préface a C. Baudelaire, Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée, Gallimard, Paris.

Haedens, K. 1941

Une histoire de la littérature française, Grasset, Paris.

Jackson, J. E. 1982

La Mort Baudelaire, A la Baconnière, Neuchâtel.

Jackson, J. E. 1990

Passions du sujet, Mercure de France, Paris.

Jackson, J. E. 1992

Mémoire et création poétique, Mercure de France, Paris.

Jackson, J. E. 2001a

Baudelaire, Le Livre de Poche Classique, Paris.

Jackson, J. E. 2001b

Baudelaire, in M. Jarrety (a cura di), *Dictionnaire de poésie française de Baudelaire à nos jours*, PUF, Paris.

Johnson, A. 1979

La défiguration du langage poétique: la seconde révolution baudelairienne, Flammarion, Paris.

Jouve, P. J. 1958

Tombeau de Baudelaire, Seuil, Paris.

- Labarthe, P. 1999
Poésie et «rhétorique profonde». Baudelaire et la tradition de l'allégorie, Droz, Genève.
- Labarthe, P. e altri 2002
Baudelaire, «Les Fleurs du Mal», Colin, Paris.
- Launay, A. 1995
«Les fleurs du mal» de Charles Baudelaire, Gallimard, Paris.
- Lemaitre, H. 1980
Introduction et commentaires a C. Baudelaire, Petits poèmes en prose, Garnier, Paris.
- Liu, B. 2003
Les «Tableaux parisiens» de Baudelaire, L'Harmattan, Paris.
- Macchia, G. 1986
Baudelaire, Rizzoli, Milano.
- Macchia, G. 1988
Baudelaire critico, Rizzoli, Milano.
- Macchia, G. 1992
Baudelaire e la poetica della malinconia, Rizzoli, Milano.
- Mathieu, J. C. 1972
«Les fleurs du mal» de Baudelaire, Hachette, Paris.
- Mauron, C. 1963
Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Corti, Paris.
- Mauron, C. 1966
Le dernier Baudelaire, Corti, Paris.
- Michaux, H. 1966
Les grandes épreuves de l'esprit, Gallimard, Paris.
- Milner, M. 1967
Baudelaire, enfer ou ciel, qu'importe!, Plon, Paris.
- Orlando, F. 1983
Le costanti e le varianti, il Mulino, Bologna 1983.
- Pellegrin J. 1988
Réversibilité de Baudelaire, Aux Amateurs du Livre, Paris.
- Pichois, C. - Ziegler, J. 2005
Baudelaire, nuova ed., Fayard, Paris.
- Picon, G. 1978
Baudelaire, in *Histoire des littératures*, III, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris.
- Pizzorusso, A. 1976
Sedici commenti a Baudelaire, Vallecchi, Firenze.
- Porché, B. 1979
Baudelaire. Histoire d'une âme, Flammarion, Paris.

- Poulet, R. 1952
Etudes sur le temps humain, 1, Plon, Paris.
- Quesnel, M. 1987
Baudelaire solaire et clandestin, PUF, Paris.
- Rella, F. 1992
Introduzione a C. Baudelaire, *Lo Spleen di Parigi*, Feltrinelli, Milano.
- Rella, F. 1995
Prefazione a C. Baudelaire, *Ultimi scritti*, Feltrinelli, Milano.
- Richter, M. 1990-97
La «moralité» di Baudelaire. Lettura de «Les Fleurs du Mal», 8 voll., Cleup, Padova.
- Rincé, C. 1984
Baudelaire et la modernité poétique, PUF, Paris.
- Rincé, C. 1994
Charles Baudelaire, «Les Fleurs du mal», Nathan, Paris.
- Sartre, J.-P. 1963
Baudelaire, Gallimard, Paris.
- Scott, D. - Wright, B. 1987
Introduction a C. B., *Le Spleen de Paris*, GF, Flammarion, Paris.
- Starobinski, J. 1984
Ritratto dell'artista da saltimbanco, Bollati Boringhieri, Torino.
- Starobinski, J. 1990
La malinconia allo specchio, Garzanti, Milano.
- Thélot, J. 1993
Baudelaire. Violence et poésie, Gallimard, Paris.
- Thibaudet, A. 1936
Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours, Stock, Paris.
- Wilhelm, C. 1999
Baudelaire. L'écriture du narcissisme, L'Harmattan, Paris.
- Zimmermann, C. M. 1992
Poétique de Baudelaire dans «Les fleurs du mal», Minard, Paris.
- Zweig, P. 1984
L'eresia dell'amore di sé, Feltrinelli, Milano.

Bibliografia metodologica utilizzata

- Aa.Vv. 1982
L'archaïque, in «Nouvelle Revue de Psychanalyse», 26.
- Aa.Vv. 1993
Sensorialità e pensiero, in «Quaderni di Psicoterapia Infantile», 25.

- Abbagnano, N. 1998
Dizionario di filosofia, terza edizione aggiornata e ampliata da G. Fornero, Utet, Torino.
- Abraham, K. 1975
Opere, 2 voll., Boringhieri, Torino.
- Abraham, N. - Torok, M. 1987
L'écorce et le noyau, Flammarion, Paris.
- Adam, J.-M. 1986
Pour lire le poème, De Boeck-Ducoulot, Paris-Gembloux.
- Agosti, S. 1972
Il testo poetico, Rizzoli, Milano.
- Agosti, S. 1987
Modelli psicanalitici e teoria del testo, Feltrinelli, Milano.
- Agosti, S. 2004
Forme del testo. Linguistica, semiologia, psicoanalisi, Cisalpino, Milano.
- Alonso, D. 1965
Saggio di metodi e limiti stilistici, il Mulino, Bologna.
- Aparo, A., Casonato, M., Vigorelli, M. 1989
Modelli genetico evolutivi in psicoanalisi, il Mulino, Bologna.
- Apostel, L. 1964
Symbolisme et anthropologie philosophique: vers une herméneutique cybernétique, in «Cahiers internationaux de symbolisme», 5.
- Arieti, S. 1969
Il Sé intrapsichico, Boringhieri, Torino 1969.
- Arieti, S. 1978
La trasformazione cognitiva in Interpretazione della schizofrenia, 2 voll., nuova edizione, Feltrinelli, Milano.
- Arieti, S. 1979
Creatività. La sintesi magica, Il Pensiero Scientifico, Roma.
- Arnheim, R. 1978
Il pensiero visivo, Einaudi, Torino.
- Aulagnier, P. 1999
La violenza dell'interpretazione, Borla, Roma.
- Baranger, W. 1999
Position et objet dans l'oeuvre de Melanie Klein, érès, Paris.
- Baumgartner, E. - Ménard, P. 1996
Dictionnaire étymologique et historique de la langue française, Le Livre de Poche, Paris.
- Benveniste, E. 1976
Il vocabolario delle istituzioni europee, 2 voll., Einaudi, Torino.

- Bertolucci, A., Sereni, V., Zanzotto, A., Porta, A., Conte, G., Cucchi, M. 1981
Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole, Pratiche, Parma.
- Binswanger, L. 1971
Melanconia e mania, Boringhieri, Torino.
- Binswanger, L. 1973a
Essere nel mondo, Astrolabio, Roma.
- Binswanger, L. 1973b
Il caso Ellen West e altri saggi, Bompiani, Milano.
- Binswanger, L. 1984
Per un'antropologia fenomenologica, Feltrinelli, Milano.
- Bion, W. R. 1970
Analisi degli schizofrenici e metodo psicoanalitico, Armando, Roma.
- Bion, W. R. 1972
Apprendere dall'esperienza, Armando, Roma.
- Bion, W. R. 1973
Attenzione e interpretazione, Armando, Roma.
- Bion, W. R. 1979
Trasformazioni, Armando, Roma.
- Bion, W. R. 1981
Il cambiamento catastrofico/ La Griglia/ Caesura/ Seminari brasiliani/ Intervista, Loescher, Torino.
- Bion, W. R. 1984
Discussioni con W. R. Bion, Loescher, Torino.
- Bion, W. R. 1985
Seminari italiani, Borla, Roma.
- Bion, W. R. 1989
Seminari clinici, Cortina, Milano.
- Bion, W. R. 1996
Cogitations. Pensieri, Armando, Roma.
- Bléandonu, G. 1986
La scuola di Melanie Klein, Borla, Roma.
- Bleger, J. 1992
Simbiosi e ambiguità, Lauretana, Loreto.
- Bodei, R. 1995
Le forme del bello, il Mulino, Bologna.
- Bollas, C. 1989
L'ombra dell'oggetto, Borla, Roma.
- Bonnefoy, Y. (a cura di) 1989
Dizionario delle mitologie e delle religioni, 3 voll., Rizzoli, Milano.
- Borgna, A. 1992
Malinconia, Feltrinelli, Milano.

- Bott Spillius, E. 1995
Melanie Klein e il suo impatto sulla psicoanalisi oggi, 2 voll., Astrolabio, Roma.
- Brunel, P. (a cura di) 1995
Dizionario dei miti letterari, Bompiani, Milano.
- Buber, M. 1993
Il principio dialogico e altri saggi, San Paolo, Milano.
- Cacciari, C. (a cura di) 1991
Teorie della metafora, Cortina, Milano.
- Cacciavillani, G. 2003
Vademecum Bion, Nicomp, Firenze.
- Carchia, G. - D'Angelo, P. (a cura di) 1999
Dizionario di estetica, Laterza, Roma-Bari.
- Cargnello, D. 1977
Alterità e alienità, Feltrinelli, Milano.
- Carotenuto, A. 1991
Psicologia della personalità creativa, in *Trattato di psicologia della personalità e delle differenze individuali*, Cortina, Milano, pp. 529-826.
- Cherchi, P. - Cherchi, M. 1987
Ernesto De Martino. Dalla crisi della presenza alla comunità umana, Liguori, Napoli.
- Chevalier, J. - Gheerbrant, A. 1992
Dizionario dei simboli, 2 voll., Rizzoli, Milano.
- Ciccone, A. - Lhopital, M. 1994
La nascita alla vita psichica, Borla, Roma.
- Ciampi, L. 1994
Logica affettiva, Feltrinelli, Milano.
- Cohen, J. 1979
Le haut langage. Théorie de la poéticité, Flammarion, Paris.
- Corominas, J. 1993
Psicopatologia e sviluppi arcaici, Borla, Roma.
- Corradi Fiumara, E. 1980
Funzione simbolica e filosofia del linguaggio, Boringhieri, Torino.
- Cortellazzo, M. - Zolli, P. 1985
Dizionario etimologico della lingua italiana, 5 voll., Zanichelli, Bologna.
- Davis, M. - Wallbridge, D. C. 1984
Introduzione all'opera di D. W. Winnicott, Martinelli, Firenze.
- Deidier, R. 2001
La fondazione del moderno. Percorsi della poesia occidentale, Carocci, Roma.
- De Martino, D. 1973
Il mondo magico, Boringhieri, Torino.

- De Martino, D. 1977
La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali, Einaudi, Torino.
- De Mauro, T. 2000
Il dizionario della lingua italiana, direzione scientifica di T. De Mauro, con il contributo di G. C. Lepschy e E. Sanguineti, Paravia-Bruno Mondadori, Torino-Milano.
- Di Benedetto, A. 2000
Prima della parola. L'ascolto psicoanalitico del non detto attraverso le forme dell'arte, Angeli, Milano.
- Didi-Huberman, D. 2006
L'immagine insepolta, Bollati Boringhieri, Torino.
- Dizionario di storia 1993
 Il Saggiatore-Bruno Mondadori, Milano.
- Dupriez, A. 1977
Gradus. Les procédés littéraires, (Dictionnaire), 10/18, Ottawa.
- Eisenbud, J. 1993
Amore e odio nella nursery ed oltre, Martinelli, Firenze.
- Étchégoyen, R. H. 1990
I fondamenti della tecnica psicoanalitica, Astrolabio, Roma.
- Ey, H. 1968
La conscience, Desclée de Brouwer, Paris.
- Fédida, P. 1978
L'absence, Gallimard, Paris.
- Fenichel, O. 1951
Trattato di psicoanalisi, Astrolabio, Roma.
- Ferrari, A. 1999
Dizionario di mitologia greca e latina, Utet, Torino.
- Fonzi, A. - Negro Sancipriano, E. 1975
La magia delle parole: alla riscoperta della metafora, Einaudi, Torino.
- Fornari, F. 1971
Introduzione a Melanie Klein, Analisi di un bambino, Boringhieri, Torino.
- Fornari, F. 1979
I fondamenti di una teoria psicoanalitica del linguaggio, Boringhieri, Torino.
- Frabotta, B. (a cura di) 2001
Arceipelago malinconia, Donzelli, Roma.
- Francastel, P. 1953
Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo, Einaudi, Torino.
- Freud, S. 1967-80
OSF, 12 voll., Boringhieri, Torino.

- Freud, S. 1990
Compendio di tutti gli scritti, nuova edizione, Bollati Boringhieri, Torino.
- Fromilhague, C. - Sancier, A. 1989
Introduction à l'analyse stylistique, Bordas, Paris.
- Frontier, A. 1992
La poésie, Belin, Paris.
- Funari, E. 1984
Natura e destino della rappresentazione, Cortina, Milano.
- Gaita, D. 1991
Il pensiero del cuore, Bompiani, Milano.
- Galimberti, U. 1992
Dizionario di psicologia, Utet, Torino.
- Gius, E. e altri 1975
L'antropoanalisi di Ludwig Binswanger, La Scuola Editrice, Brescia.
- Gozzetti, G. 1996
La tristezza vitale, Marsilio, Venezia.
- Green, A. 1985
Narcisismo di vita e narcisismo di morte, Borla, Roma.
- Greenberg, J. - Mitchell, S. 1986
Le relazioni oggettuali nella teoria psicoanalitica, il Mulino, Bologna.
- Greenspan, S. I. 1997
L'intelligenza del cuore, Mondadori, Milano.
- Greimas, A. J. - Courtés, J. 1979 e 1986
Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, 2 voll., Hachette, Paris.
- Grinberg, L. 1976
Identità e cambiamento, Armando, Roma.
- Grinberg, L. 1982
Teoria dell'identificazione, Loescher, Torino.
- Grinberg, L. 1990
Psicoanalisi dell'emigrazione e dell'esilio, Angeli, Milano.
- Grinberg, L. 1991
Colpa e depressione, nuova edizione, Astrolabio, Roma.
- Grinberg, L. 1992a
Psicoanalisi. Aspetti teorici e clinici, Loescher, Torino.
- Grinberg, L. 1992b
Osservazioni psicoanalitiche sulla creatività, in Grinberg 1992a.
- Grinberg, L. e altri 1999
Introduzione al pensiero di Bion, nuova edizione, Cortina, Milano.
- Grotstein, D. S. 1983
Scissione e identificazione proiettiva, Astrolabio, Roma.

- Groupe µ 1977
Rhétorique de la poésie, Complexe, Bruxelles.
- Guiraud, P. 1970
La versification, PUF, Paris.
- Guntrip, D. 1971
Struttura della personalità e interazione umana, Boringhieri, Torino.
- Hagge, M. 1986
Il sogno e la scrittura, Sansoni, Firenze.
- Hallyn, D. 1975
Formes métaphoriques dans la poésie lyrique de l'âge baroque en France, Droz, Genève.
- Hamilton, N. G. 1994
Teoria delle relazioni d'oggetto e pratica clinica, Angeli, Milano.
- Heidegger, M. 1968
Sentieri interrotti, La Nuova Italia, Firenze.
- Heidegger, M. 1970
Essere e tempo, Longanesi, Milano.
- Heimann, P. 1992
Bambini e non più bambini, Borla, Roma.
- Hinshelwood, R. D. 1990
Dizionario di psicoanalisi kleiniana, Cortina, Milano.
- Horner, A. J. 1993
Relazioni oggettuali, Cortina, Milano.
- Houdé, O. e altri 2000
Dizionario di scienze cognitive, Editori Riuniti, Roma.
- Husserl, E. 1995
Esperienza e giudizio, Bompiani, Milano.
- Imbasciati, A. 1979
Principi introduttivi alla psicoanalisi, Angeli, Milano.
- Imbasciati, A. 1983
Sviluppo psicosessuale e sviluppo cognitivo, Il Pensiero Scientifico, Roma.
- Imbasciati, A. 1991
Affetto e rappresentazione, Angeli, Milano.
- Imbasciati, A. 1994
Fondamenti psicoanalitici della psicologia clinica, Utet, Torino.
- Imbasciati, A. 1998
Nascita e costruzione della mente, Utet, Torino.
- Imbasciati, A. - Calorio, D. 1981
Il protomentale: psicoanalisi dello sviluppo cognitivo nel primo anno del bambino, Boringhieri, Torino.

- Isaacs, S. 1966
Nature et fonction du phantasme, in Klein e altri 1966.
- Jacobson, E. 1977
La depressione, Martinelli, Firenze.
- Jaques, E. 1988
La forma del tempo, Centro Scientifico Torinese, Torino.
- Jaspers, K. 1965
Psicopatologia generale, Il Pensiero Scientifico, Roma.
- Joubert, J.-L. 1988
La poésie, Colin, Paris.
- Kaës, R. 1983
L'apparato plurisichico, Armando, Roma.
- Kant, I. 1995
Prolegomeni ad ogni futura metafisica, Laterza, Roma-Bari.
- Kerényi, K. 2001
Gli dèi e gli eroi della Grecia, Il Saggiatore, Milano.
- Kernberg, O. 1980
Teoria della relazione oggettuale e clinica psicoanalitica, Boringhieri, Torino.
- Kierkegaard, S. 1980
Enten-Eller [Aut Aut], 4 voll., Adelphi, Milano.
- Kimura, B. 1992
Ecrits de psychopathologie phénoménologique, PUF, Paris.
- Klein, M. 1969
Invidia e gratitudine, Martinelli, Firenze.
- Klein, M. 1978
Scritti. 1921-1958, Boringhieri, Torino.
- Klein, M. 1988
La psicoanalisi dei bambini, nuova edizione, Martinelli, Firenze.
- Klein, M. e altri 1966a
Développements de la psychanalyse, PUF, Paris.
- Klein, M. e altri 1966b
Nuove vie della psicoanalisi, Il Saggiatore, Milano.
- Klein, M. - Rivière, J. 1969
Amore, odio e riparazione, Astrolabio, Roma.
- Laing, R. 1969
L'io diviso, Einaudi, Torino.
- Lalande, A. (a cura di) 1980
Dizionario critico di filosofia, ISEDI-Mondadori, Milano.
- Langer, S. 1972
Filosofia in una nuova chiave, Armando, Roma.

- Laplanche, J. - Pontalis, J. B. 1993
Enciclopedia della psicoanalisi, nuova edizione, 2 voll., Laterza, Roma-Bari.
- Lavagetto, M. (a cura di) 1996
Il testo letterario. Istruzioni per l'uso, Laterza, Roma-Bari.
- Leopardi, G. 1969
Zibaldone di pensieri, Tutte le opere, II, Sansoni, Firenze.
- Lévinas, E. 1979
La traccia dell'altro, Pironti, Napoli.
- Lussana, P. 1992
L'adolescente, lo psicoanalista, l'artista, Borla, Roma.
- Magherini, K. 1992
La sindrome di Stendhal, Feltrinelli, Milano.
- Magherini, K. e altri 1993
L'importanza del perturbante psicotico nella relazione estetica e nella teoria psicoanalitica, Congresso Psicoanalitico Internazionale, Amsterdam, 25-30 luglio.
- Mancia, M. 1987
Il sogno come religione della mente, Laterza, Roma-Bari.
- Mancia, M. 1990
Nello sguardo di Narciso, Laterza, Roma-Bari.
- Marcelli, D. 1991
Posizione autistica e nascita della mente, Armando, Roma.
- Marchese, A. 1981
Dizionario di retorica e di stilistica, Mondadori, Milano.
- Marchese, A. 1985
L'officina della poesia, Mondadori, Milano.
- Margueron, C. - Folena, G. (a cura di) 1981
Dizionario francese-italiano, italiano-francese, Sansoni-Rizzoli, Firenze-Milano.
- Matte Blanco, I. 1981
L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica, Einaudi, Torino.
- Mauss, M. 1965
Una categoria dello spirito umano: la nozione di persona, quella di «io», in *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino.
- McDougall, J. 1988
Teatri dell'io, Cortina, Milano.
- McDougall, J. 1990
Teatri del corpo, Cortina, Milano.
- Meltzer, D. 1971
Il processo psicoanalitico, Armando, Roma.

- Meltzer, D. 1975
Stati sessuali della mente, Armando, Roma.
- Meltzer, D. 1982
Lo sviluppo kleiniano, 3, *Significato clinico dell'opera di Bion*, Borla, Roma.
- Meltzer, D. 1987
Studi di metapsicologia allargata, Cortina, Milano.
- Meltzer, D. 1989
La vita onirica, Borla, Roma.
- Meltzer, D. 1993
Claustri, Cortina, Milano 1993.
- Meltzer, D. e altri 1977
Esplorazioni sull'autismo, Boringhieri, Torino.
- Meltzer, D. - Harris, M. 1986
Il ruolo educativo della famiglia: un modello psicoanalitico dei processi di apprendimento, Centro Scientifico Editore, Torino.
- Meltzer, D. - Harris Williams, M. 1989
Amore e timore della bellezza, Borla, Roma.
- Merleau-Ponty, M. 1965
Fenomenologia della percezione, Il Saggiatore, Milano.
- Milly, J. 1992
Poétique des textes, Nathan, Paris.
- Milner, M. 1992
La follia rimossa delle persone sane, Borla, Roma.
- Minkowski, D. 1971
Il tempo vissuto, Einaudi, Torino.
- Mitchell, S. A. 1993
Gli orientamenti relazionali in psicoanalisi, Bollati Boringhieri, Torino.
- Mitchell, S. A. - Black, M. J. 1996
L'esperienza della psicoanalisi. Storia del pensiero psicoanalitico moderno, Bollati Boringhieri, Torino.
- Molino, J. - Gardes-Tamine, J. 1992
Introduction à l'analyse de la poésie, 2 voll., PUF, Paris.
- Money-Kyrle, R. 1971
All'origine della nostra immagine del mondo, Armando, Roma.
- Money-Kyrle, R. 1985
Scritti. 1927-1977, Loescher, Torino.
- Neri, C., Correale, A., Fadda, P. (a cura di) 1987
Lecture bioniane, Borla, Roma.
- Nietzsche, F. 1976
Così parlò Zarathustra, 2 voll, Adelphi, Milano.

- Nietzsche, F. 2000
Marvaises pensées choisies, a cura di G. Liébert, Gallimard, Paris.
- Otto, R. 1984
Il sacro, Feltrinelli, Milano.
- Ogden, T. H. 1992
Il limite primigenio dell'esperienza, Astrolabio, Roma.
- Pacciolla, A. 1991
La comunicazione metaforica, Borla, Roma.
- Palacio Espasa, D. 2004
Depressione di vita Depressione di morte, Cortina, Milano.
- Pareyson, L. 1995
Ontologia della libertà, Einaudi, Torino.
- Pelanda, F. (a cura di) 1995
Modelli di sviluppo in psicoanalisi, Cortina, Milano.
- Penzo, D. (a cura di) 1999
Nietzsche. Atlante della sua vita e del suo pensiero, Rusconi, Milano.
- Petot, J.-M. 1984
Melanie Klein, 2 voll., Borla, Roma.
- Petrella, F. 1985
La mente come teatro, Centro Scientifico Torinese, Torino.
- Pianigiani, O. 1990
Vocabolario etimologico della lingua italiana, nuova edizione, Fratelli Melita, La Spezia.
- Picoche, H. 1994
Dictionnaire étymologique du français, Le Robert, Paris.
- Proust, M. 1993
Alla ricerca del tempo perduto. Il tempo ritrovato, t. IV, I Meridiani Mondadori, Milano.
- Quinodoz, J. M. 1992
La solitudine addomesticata, Borla, Roma.
- Quinodoz, J. M. 2005
Leggere Freud. Scoperta cronologica dell'opera di Freud, Borla, Roma.
- Racamier, P. C. 1993
Il genio delle origini, Cortina, Milano.
- Rendich, F. 2005
L'origine delle lingue indoeuropee. Struttura e genesi della lingua madre del sanscrito, del greco e del latino, Palombi, Roma.
- Resnik, S. 1976
Persona e psicosi, Einaudi, Torino (nuova edizione 2001).
- Resnik, S. 1982a
Il teatro del sogno, Boringhieri, Torino (nuova edizione 2002).

- Resnik, S. 1982b
Semiologia dell'incontro. Studi di psicopatologia clinica, Il Pensiero Scientifico, Roma.
- Resnik, S. 1986
L'esperienza psicotica, Boringhieri, Torino.
- Resnik, S. 1989
Funzione del padre e spazio mentale, in Aa.Vv., *Studi freudiani*, Guerini e Associati, Milano.
- Resnik, S. 1990
Spazio mentale, Bollati Boringhieri, Torino.
- Resnik, S. 2001
Glaciazioni, Bollati Boringhieri, Torino.
- Resnik, S. (a cura di) 1982
Individuo e gruppo, Borla, Roma.
- Resnik, S. (a cura di) 1983
Gruppi e psicosi, Borla, Roma.
- Resnik, S. (a cura di) 1984
Identità e gruppaltà, Borla, Roma.
- Rey, A. 1998
Dictionnaire historique de la langue française, sous la direction de A. Rey, 3 voll., Le Robert, Paris.
- Rey, A. 2005
Dictionnaire culturel en langue française, sous la direction de A. Rey, 4 voll., Le Robert, Paris.
- Rey, A. - Chantreaux, S. 1993
Dictionnaire des expressions et locutions, Le Robert, Paris.
- Rey, A. - Rey-Debove, J. 1996
Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, sous la direction de A. Rey e J. Rey-Debove, texte remanié et amplifié, Le Robert, Paris.
- Riva Crugnola, A. 1985
Simbolo e conoscenza, Edizioni Libreria Cortina, Milano.
- Riva Crugnola, A. 1988
Nascita del simbolo e costruzione dell'oggetto nella prima infanzia, Angeli, Milano.
- Rivière, J. 1966
La fantasia inconscia di un mondo interno riflessa in esempi tratti dalla letteratura, in Klein e altri 1966b.
- Roccatagliata, L. 1982
Il culto della Grande Madre e la psicosi, Il Pensiero Scientifico, Roma.

- Rosenfeld, H. 1989
Comunicazione e interpretazione, Bollati Boringhieri, Torino.
- Rycroft, C. 1970
Dizionario critico di psicoanalisi, ed. it. a cura di E. Gaddini, Astrolabio, Roma.
- Schillinger-Kind, A. A. 1999
Kierkegaard, Enten-Eller [Aut Aut], Adelphi, Milano.
- Searles, H. F. 1974
La differenziazione tra pensiero metaforico e pensiero concreto nel paziente schizofrenico in via di guarigione, in *Scritti sulla schizofrenia*, Boringhieri, Torino.
- Segal, H. 1975
Introduzione all'opera di Melanie Klein, Martinelli, Firenze.
- Segal, H. 1981
Melanie Klein, Boringhieri, Torino.
- Segal, H. 1984
Scritti psicoanalitici, Astrolabio, Roma.
- Segal, H. 1991
Sogno, fantasia e arte, Cortina, Milano.
- Semi, A. A. (a cura di) 1988 e 1989
Trattato di psicoanalisi, 2 voll., Cortina, Milano.
- Spira, M. 1986
Creatività e libertà psichica, Borla, Roma.
- Stapper, L., Altena, P., Uyen, M. 1998
Miti e personaggi della modernità, ed. it. a cura di S. Contarini, Bruno Mondadori, Milano.
- Steiner, R. 1975
Processo di simbolizzazione nell'opera di Melanie Klein, Boringhieri, Torino.
- Stern, D. 1987
Il mondo interpersonale del bambino, Boringhieri, Torino.
- Stokes, A. 1966
La forma nell'arte, in Klein e altri 1966b.
- Streck, B. (a cura di) 1991
Dizionario di etnologia, Sugarco, Milano.
- Tellenbach, H. 1979
La melancolie, PUF, Paris.
- Thass-Thienemann, Th. 1968
La formazione subconscia del linguaggio, Astrolabio, Roma.
- Trésor de la langue française 1971-
Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle, Gallimard, Paris.

- Tustin, F. 1990
Barriere autistiche nei pazienti nevrotici, Borla, Roma.
- Van Den Berg, J. H. 1961
Fenomenologia e psichiatria. Introduzione all'analisi esistenziale, Bompiani, Milano.
- Van Der Leeuw, G. 1975
Fenomenologia della religione, Boringhieri, Torino.
- Van Gennep, A. 1981
I riti di passaggio, Boringhieri, Torino.
- Vegetti Finzi, S. 1990
Storia della psicoanalisi, Mondadori, Milano.
- Violi, P. 1998
Significato ed esperienza, Bompiani, Milano.
- Voltolin, A. 2003
Melanie Klein, Bruno Mondadori, Milano.
- Vygotsky, L. S. 1984
Pensiero e linguaggio, Giunti Barbèra, Firenze.
- Wagner, R. L. - Pinchon, J. 1991
Grammaire du français classique et moderne, edizione rivista e corretta, Hachette, Paris.
- Werner, H. 1970
Psicologia comparata dello sviluppo mentale, Giunti Barbèra, Firenze.
- Winnicott, D. W. 1974
Gioco e realtà, Armando, Roma.
- Woolf, V. 1996
Una stanza tutta per sé, SE, Milano.

Biblioteca Comunale di Milano



667123